GAZETTE

DES

BEAUX-ARTS

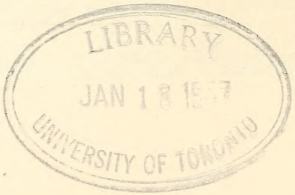
ONZIÈME ANNÉE — DEUXIÈME PÉRIODE

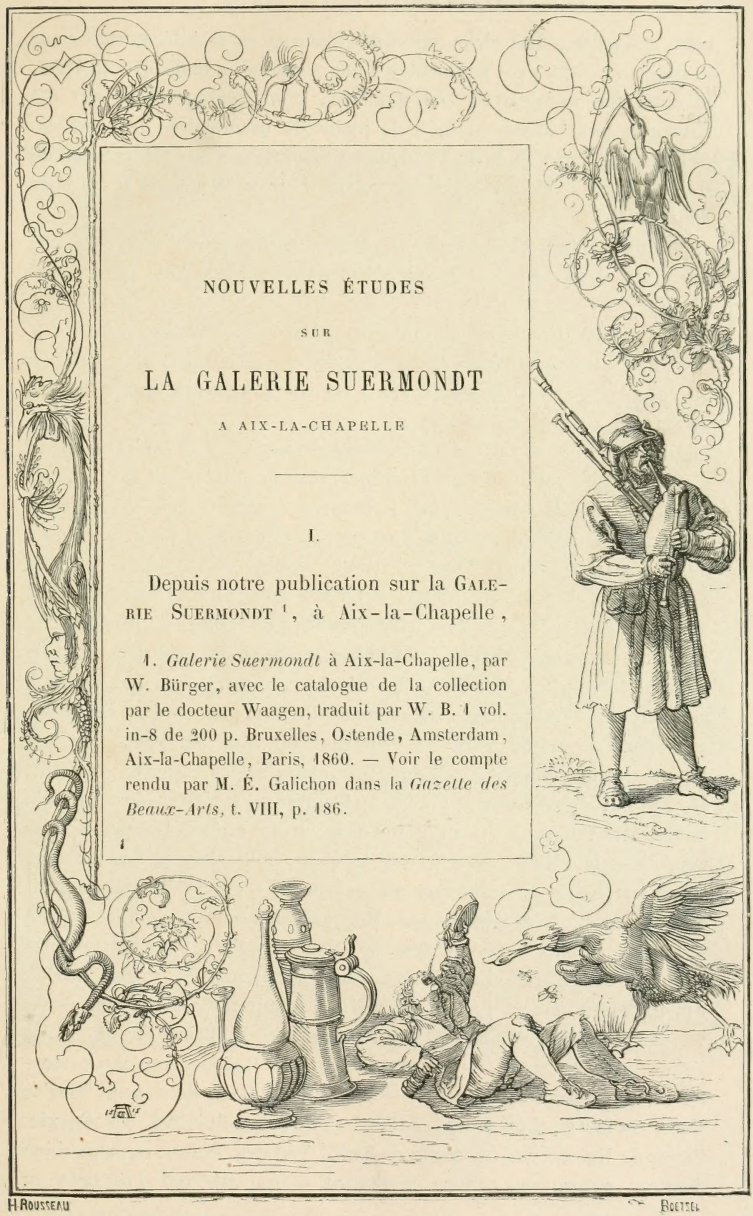
TOME PREMIER

J. Claye, imprimeur
St Benoit 7 à Paris

GAZETTE
des
BEAUX-ARTS
Courrier Européen
de L'ART et de la CURIOSITÉ
PARIS
1869
HERVY DEL.

N
2
G3
per. 2
t. 1





NOUVELLES ÉTUDES

SUR

LA GALERIE SUERMONDT

A AIX-LA-CHAPELLE

I.

Depuis notre publication sur la Galerie Suermondt [1], à Aix-la-Chapelle,

1. *Galerie Suermondt* à Aix-la-Chapelle, par W. Bürger, avec le catalogue de la collection par le docteur Waagen, traduit par W. B. 1 vol. in-8 de 200 p. Bruxelles, Ostende, Amsterdam, Aix-la-Chapelle, Paris, 1860. — Voir le compte rendu par M. É. Galichon dans la *Gazette des Beaux-Arts*, t. VIII, p. 186.

H. Rousseau — Rouget

cette collection, déjà riche en chefs-d'œuvre et si intéressante pour l'histoire de l'art, s'est augmentée d'une centaine de tableaux. En 1860, le catalogue enregistrait 140 numéros, dont quelques-uns ont été échangés pour laisser place à de meilleurs exemplaires des maîtres. Aujourd'hui nous montons à 230, par l'adjonction d'une soixantaine de Hollandais, d'une vingtaine de Flamands, de trois Allemands et de deux Espagnols.

Mais le chiffre tout seul ne signifie rien à propos d'œuvres d'art. Les noms des artistes et la qualité des œuvres sont bien plus significatifs.

Certains maîtres sont introuvables: Raphaël, Corrége, Léonard... Nous n'en avons pas, malheureusement, — heureusement pour l'auteur de cette étude, — qui serait fort empêché à présenter aux amateurs sérieux des Raphaël de hasard.

Il faut déjà le courage d'une conviction passionnée et studieuse, pour annoncer van Eyck, Holbein, Velazquez, Rubens, van Dyck, Rembrandt, Frans Hals, acceptés maintenant, je l'espère, dans la pléiade suprême des artistes de toutes les écoles, et plusieurs « petits maîtres » qui, par l'effet de la démagogie où l'histoire universelle semble se hasarder, ont l'air d'escalader le Panthéon, réservé jadis aux nobles interprètes de l'idéal classique. Ces « petits maîtres, » ainsi baptisés à l'époque où les Carrache et l'école bolonaise trônaient au sommet du Parnasse, n'ont-ils pas pris aujourd'hui une importance phénoménale ? Il paraît que les peintres familiers de la Hollande sont assez recherchés maintenant dans les belles collections. N'est-ce point un enseignement que les ventes de San Donato (prince Demidoff), Morny, Salamanca, Pourtalès, van Brienen, De Kat, etc. ? Chances de bourse. Assurément. C'est-à-dire qu'à la Bourse des tableaux, — au grand marché de l'hôtel Drouot, si vous voulez, — la valeur relative des tableaux hollandais et des tableaux d'une simplicité tout humaine est en hausse. C'est un fait qui pourrait être interprété très-diversement. Mais cela ne saurait changer en rien nos appréciations, à nous autres, fanatiques de l'art. Pour moi, j'adore Léonard, Corrége, Raphaël, Titien, Véronèse, et aussi les précurseurs de ces grands hommes; j'adore les maîtres primitifs du Nord, van Eyck, van der Weyden, Memlinc, Dürer, Cranach, Holbein, etc. Et puis, j'aime passionnément, — au même degré, — Rubens, van Dyck, Jordaens, — Velazquez et Murillo, — Rembrandt, Hals, de Keyser, Nicolas Maes, Brouwer, Jan Steen, Aalbert Cuijp, les Ruisdael, les Ostade, Pieter de Hooch, van der Meer de Delft, Terburg, Metsu, et même bien d'autres, encore peu connus en France, et qui méritent d'ascendre au

premier rang. Tous ceux-là, nous les avons, en beaux exemplaires, dans la galerie Suermondt.

C'est pourquoi j'ai plaisir à étudier les nouveautés de cette collection d'Aix-la-Chapelle, qui m'a déjà provoqué à éclaircir l'histoire de certains maîtres rares. Sans autre ambition que de proposer simplement des notices *documentales*, pour ainsi dire. Nous avions autrefois la préoccupation littéraire, je ne sais plus quelle imagination fantaisiste, quand nous parlions de tableaux. On s'affinait volontiers à faire des phrases originales, plus ou moins entraînantes. La critique d'il y a vingt ans y réussit à merveille. Le lecteur, et surtout la lectrice, s'y amusaient sans doute, mais la véritable intelligence de l'art, l'histoire clairvoyante et la biographie exacte, n'y gagnaient rien. Aujourd'hui le temps presse, à ce qu'il semble, pour des fins mystérieuses, dont nous avons quelque divination. Partout, dans la science, dans les lettres, dans les arts, comme dans la philosophie, la politique, la morale, partout l'esprit humain exige des faits, des réalités, une signification substantielle, et non plus les élucubrations aventureuses d'une critique, même la plus brillante, quand elle ne révèle pas le caractère authentique des artistes et de leurs œuvres. Résignons-nous à ce commandement de l'époque actuelle, et contentons-nous d'indications rapides sur des œuvres qui, souvent, justifieraient une monographie. En confidence, mon idée est ceci : à propos de cette belle et curieuse collection, rassembler des documents, des faits, des notes, des dates, des signatures et monogrammes, — peu d'appréciation, — sur les maîtres que j'affectionne et que j'ai étudiés, depuis longtemps, selon mes forces : *als ick kan* : c'est la devise de Jan van Eyck, que j'avais déjà adoptée dans des études précédentes sur l'art du Nord.

II. Flamands primitifs.

Au mois de septembre 1867 fut ouverte à Bruges, dans la grande salle des Halles, une exposition de tableaux de l'ancienne école néerlandaise. Le portrait dont nous publions la fine gravure par M. Gaillard était là, et il y marquait en première ligne. Le catalogue, savamment rédigé par M. James Weale, à qui nous devons tant de découvertes sur les maîtres primitifs des Flandres, en donna la description suivante : « Le personnage, âgé d'environ soixante ans, est représenté aux trois quarts de grandeur naturelle, vu en pleine lumière. Il porte, sur un riche vêtement en satin rouge, une houppelande grise, garnie d'un col et de manchettes en zibeline, et un bonnet de la même fourrure. Autour du

cou, une chaîne d'un travail exquis, à laquelle est suspendue une croix de Saint-Antoine avec une petite sonnette, le tout en argent. Les deux mains sont à la hauteur de la poitrine, et la droite tient trois œillets, un blanc et deux rouges. Il porte deux bagues au quatrième doigt de la main droite. Sur bois, haut. 41 centim., larg. 31 centim. » M. Galichon, rendant compte de cette exposition de Bruges (*Gazette*, t. XXIII, p. 484), dit : « Nous parlerons tout d'abord d'un portrait de Jan van Eyck... Modelée en pleine lumière, à peu de frais, dans un faire un peu sec qui rappelle beaucoup, par l'exécution comme par le style, le portrait du chanoine van der Paele dans le tableau votif du musée de Bruges, la tête est une merveille par ses accents de vie. Peinte d'après nature, avec une vérité saisissante, sans aucune idée d'embellir le modèle, et avec la volonté bien arrêtée de n'omettre aucun des mille plis de la peau, il doit être facile d'établir l'identité du personnage, si toutefois il existe de lui un second portrait authentique... » On supposait alors que le portrait pouvait représenter Antoine de Bourgogne, à cause de la croix de Saint-Antoine qu'il porte au cou. Mais M. Weale et M. Galichon ont détruit cette hypothèse par la simple citation des dates biographiques, concernant les deux Antoine de Bourgogne : Antoine, duc de Brabant, deuxième fils de Philippe le Hardi, naquit en 1384, et mourut en 1415 ; Antoine, dit le Grand Bâtard, né en 1421, n'avait pas même vingt ans lorsque van Eyck mourut, le 9 juillet 1440. « Et d'ailleurs, ajoute M. Galichon, que nous importe le nom de ce personnage ? Ne nous suffit-il pas de savoir que ce portrait est une merveille et qu'il appartient à la galerie de M. Suermondt, d'Aix-la-Chapelle...? »

A mon tour je veux célébrer un peu cette peinture d'un caractère si profond, d'une exactitude si prodigieuse. Ah ! les honnêtes gens que ces peintres du XVe siècle ! et comme ils pratiquaient leur art en conscience ! Rien d'approximatif, pas de dissimulation ni de réticence. La réalité, je dirais volontiers cruelle, dans la forme qui se voit, et en même temps la pénétration de l'être qui se manifeste si individuellement. Quand on a vu un portrait de van Eyck, un portrait de son illustre contemporain Masaccio, un portrait de son élève Antonello de Messine, on connaît leur homme pour toujours. Ah ! que ce rude Bourguignon de van Eyck ferait bien à côté du terrible Condottieri (?) d'Antonello ! Après eux encore, Dürer, Holbein, le Vinci, ont fixé, avec une égale énergie, les traits et les caractères de leurs modèles. Dès le milieu du XVIe siècle, l'art déserte cette expression sérieuse, presque hiératique, et de Titien on passera bientôt aux splendides figures de Rubens, de van Dyck, de Velazquez, de Frans Hals. Le caractère y est toujours, mais la signification n'est plus

dans la tête seule: elle est dans la tournure et dans l'ensemble. Rembrandt fait exception à son époque, mais par des moyens presque inverses de la pratique inculquée chez les vieux maîtres. Puis Largillière et Rigaud conduisent aux charmants enlumineurs du XVIIIe siècle. Dans les portraits de Nattier, de van Loo, de Boucher, de Greuze, toute individualité est perdue. Essayez de distinguer les unes des autres et de reconnaître les filles de Louis XV et les nombreuses dames de la cour, peintes par Nattier.

Notre bonhomme de van Eyck est admirable pour sa rigidité. Sa bouche mince, droit-fendue, n'a pas ri souvent, même dans la jeunesse. Comment trouvez-vous ses oreilles plates et parcheminées ? Ce bout de l'oreille droite qui se colle au galbe contre l'œil fait particulièrement mon bonheur. S'il n'a pas l'air très-adroit de ses mains gourdes et comme rabougries, il fut pourtant un homme d'action et de volonté inflexible. — Ces mains-là peuvent avoir porté la lourde épée et tué du monde. Avec son air tranquille et concentré, il doit avoir eu sa part dans les violences de cette époque agitée. Car il est certainement de la race ou du haut entourage des princes de Bourgogne, avec sa croix à sonnette. Mais que signifient les trois œillets qu'il tient à la main? On finira, je l'espère, par savoir son nom et son rôle dans l'histoire, en fouillant encore les archives de Bourgogne pendant l'époque où van Eyck fut attaché à la cour.

Ce qui étonne le plus dans cette peinture, au point de vue de l'exécution, c'est le modelé du visage presque sans ombres, avec une dégradation de demi-teintes imperceptibles. Il semble qu'il fallait bien du temps pour *miniaturer* ainsi la forme et le relief sur une tête presque de grandeur naturelle. On ne sent aucunement la touche dans cette pâte mince, serrée et ferme comme de l'émail. Le dessin intérieur et les contours sont stricts, comme gravés avec une pointe d'acier, et l'ensemble n'a pourtant aucune dureté. Voilà une peinture qui serait difficile à copier, pour n'en pas faire une image plate et rêche.

De quelle date peut être ce chef-d'œuvre singulier? M. Weale « croit que ce magnifique portrait doit avoir été peint entre 1430 et 1440. » C'est un peu bien élastique. Précisons davantage, par la comparaison avec les autres œuvres de Jean van Eyck, à dates certaines. L'*Agneau* fut terminé en 1432; l'*Intérieur*, de la National Gallery de Londres, est daté 1434; La *Vierge au saint George*, du musée de Bruges, avec le chanoine van der Paele, est de 1436. Il semble que notre portrait doive être classé entre les deux dates 1432 et 1436, car il a quelque analogie avec le beau portrait de Jodocus Veydt sur un des volets extérieurs de l'*Agneau*, conservés au musée de Berlin; aussi avec le tableau si parfait de la Na-

tional Gallery, et surtout avec le vieux chanoine du tableau de Bruges. Mais la date, ainsi que le nom du personnage, n'importent que secondairement. Ce qui intéresse surtout le monde des arts, c'est la mise au jour d'un pareil trésor, obscurément caché jusqu'en 1867 dans la collection de M. Philip Engels, à Cologne, quoiqu'il y fût attribué à *Hubert* van Eyck.

A la même exposition de Bruges, en 1867 M. Suermondt avait aussi exposé une Madone, gravée dans la *Wiener Kunstblatt*, où le professeur Hotho l'attribuait à Hubert van Eyck, attribution émise d'abord par M. Héris dans le *Journal des Beaux-Arts* d'Anvers. M. Waagen, dans la même Revue de Vienne, a restitué le tableau à Jan, « sous l'influence de son frère Hubert », et M. Lübke, dans son *Histoire de la peinture flamande*, le décrit « parmi les œuvres authentiques de Jan van Eyck. » Waagen lui assignait même une date approximative, à cause du caractère du paysage méridional, avec des citronniers, des palmiers et autres arbres étrangers au Nord : vers 1429, époque à laquelle Jan van Eyck était en mission auprès de Jean Ier, roi de Portugal, pour peindre le portrait de l'infante Isabelle, demandée en mariage par le duc de Bourgogne, Philippe le Bon. En acceptant cette date, on s'explique que le style de cette première manière ait fait songer à Hubert, dont le dessin est censé plus grandiose que celui de Jan. Les critiques allemands soutiennent volontiers que Hubert représente l'idéal et que Jan représente le réalisme. Je crois avec eux que le Père éternel, la Vierge et le saint Jean, dans la partie supérieure de l'*Agneau*, l'Adam et l'Ève dans l'intérieur des volets d'en haut (maintenant au musée de Bruxelles), peuvent être attribués à Hubert, dont on ne saurait d'ailleurs citer avec certitude aucune autre œuvre absolument authentique[1]. Je veux bien que ces fragments de l'*Agneau* surpassent le reste par une certaine grandeur austère, par la simplicité majestueuse des attitudes, des draperies, par la science anatomique, et même par l'intensité de la couleur. Mais encore ne savons-nous point quelle participation eut Jan van Eyck dans l'exécution de ces morceaux qui n'étaient peut-être pas achevés non plus à la mort de Hubert en 1426. Tout ce qui est prouvé par l'inscription découverte à Berlin en 1823 sur le cadre du panneau extérieur, c'est que Hubert *incepit* et que Johannes *perfecit*.

Assurément la Madone de M. Suermondt a une grandeur de conception qui ne semble pas avoir toujours préoccupé Jan van Eyck, plus amoureux

1. Le *Triomphe de l'Église*, conservé au *Nacional Museo* à Madrid, composition qui a beaucoup d'analogie avec l'*Agneau*, est attribué à Hubert par MM. Passavant et Waagen. MM. Crowe et Cavalcaselle tiennent qu'il est de Jan, et je suis absolument de leur avis, après avoir étudié plusieurs fois ce chef-d'œuvre à Madrid.

de la nature que de l'idéal superstitieux. La Vierge est debout, de face, tenant sur ses deux mains, comme un trésor, le petit Jésus dont la tête touche celle de la mère, un peu inclinée vers la gauche avec une adorable expression de tendresse. L'enfant est nu, sauf un *drapel* blanc, qui entoure ses flancs, et dont un pli tombe en angle sur le manteau brun-rouge de la Vierge, sévèrement drapé et largement étalé en bas sur le gazon. Sous le manteau, une robe bleue dont on aperçoit seulement un haut de corsage et un bout de la manche gauche, bordée de fourrure blanche. Sur la tête, nimbée, un voile blanc qui descend avec les cheveux épars sur les épaules. Un nimbe couronne aussi la tête de l'enfant, qui, du bras droit, enserre le cou de sa mère, et de la main gauche, renversée en arrière, tient une fleur.

La figure (haute d'environ 40 centimètres), portant sur un terrain herbeux, semé de fines fleurettes, se modèle et se détache sur un fond de bocage, haies de rosiers, arbres et arbustes exotiques, qui se silhouettent en l'air sur une bande de ciel. A gauche, en avant, une fontaine mystique, surmontée d'un lion : par quatre gargouilles chimériques tombent des filets d'eau dans une vasque exhaussée sur une colonne de bronze. A droite, sur un banc de pierre couvert de gazon, un livre à fermoir, tranche dorée, dans un fourreau de velours noir, orné de perles fines.

De cette *Madone aux citronniers* il faut rapprocher quelques tableaux analogues : la petite Madone du musée d'Anvers (n° 10), la petite Madone du musée de Vienne (p. 130 du catal., n° 18), et la Madone de l'ancienne galerie du roi Guillaume II, exposée à Manchester par M. Beresford Hope. Celle-ci est peut-être douteuse : mais les deux autres, plus petites que celle de la galerie Suermondt, sont des bijoux. Dans ces divers exemplaires du même type, la Madone est presque la même, si ce n'est qu'elle est couronnée à Anvers et à Vienne, et que les couleurs des draperies sont différentes : dans le tableau d'Anvers, le manteau est bleu et les manches sont rouges. Mais c'est surtout par les fonds que le tableau de la galerie Suermondt se différencie des autres : dans le tableau d'Anvers, également orné de la fontaine de métal à quatre jets, les pieds de la Vierge reposent sur la partie inférieure d'une draperie rouge, richement brodée, or et noir, que deux anges maintiennent tendue derrière elle. Dans le tableau de Vienne, il y a derrière la Vierge une niche avec chaire et une tenture d'or ; à droite et à gauche de la niche, les statues d'Adam et d'Ève ; les deux lions décorant les bras de la chaire sont pareils au lion qui surmonte la fontaine dans le tableau de M. Suermondt. Notre fond de citronniers est donc bien intéressant, et il semble,

en effet, accuser le souvenir récent de la végétation luxuriante que Jan venait de voir en Portugal. Les buissons de rosiers, si charmants dans la grande composition centrale de l'*Agneau*, terminé en 1432, sont encore sans doute une réminiscence de son voyage méridional. La date 1429-1430, proposée par Waagen pour la Madone de la galerie Suermondt, semble donc être assez justifiée.

La petite Vierge d'Anvers, extrêmement fine et brillante, est datée 1439, un an avant la mort du peintre. La galerie Suermondt vient encore d'acquérir une petite Madone qui paraît être aussi de cette dernière période. Au milieu d'une église de la plus élégante architecture ogivale, la Vierge, debout, tient entre ses bras le petit enfant, vu de profil et posant ses mains sur la bordure du corsage de sa mère. Un grand manteau bleu, traînant, enveloppe la Vierge, par-dessus une robe rouge. La tête est ceinte d'une couronne magnifiquement semée de pierreries ; la chevelure, d'un roux exquis, tombe en touffes abondantes sur les épaules. L'expression de cette petite tête est délicieuse : tendresse, délicatesse, élégance. Derrière le torse de la Vierge, le jubé, séparant du chœur la grande nef où la Vierge pose en avant sur des dalles bicolores. Dans une niche du jubé, deux cierges brûlent aux côtés d'une statuette de madone, et dans une arcade à droite, on aperçoit deux petits anges à ailes rouges, en costume ecclésiastique, qui chantent. Sur les pointes minutieusement ciselées du jubé se dressent un crucifix et une statuette de saint Pierre. A gauche, de grandes fenêtres avec vitraux peints, une balustrade et, au-dessous, deux hautes arcades par lesquelles une porte ouverte laisse passer la lumière du dehors, qui marquette de plaques argentines les dalles jusque derrière la Vierge, à la droite du tableau. Cet effet de lumière, ainsi que le clair-obscur ménagé entre les hautes arcatures qui s'encerclent vers le fond du chœur, la perspective linéaire de l'architecture, la perspective aérienne de tous les objets représentés dans cette enfilade si profonde, sont vraiment prodigieux pour l'époque. N'ai-je pas entendu parler des effets de Pieter de Hooch et de Rembrandt, devant cette petite peinture de la première moitié du xve siècle !

Le musée d'Anvers possède une petite Madone presque pareille, longtemps attribuée à Memlinc, et qui fait partie d'un double diptyque provenant de l'abbaye des Dunes, sur lequel on a constaté un monogramme CH, appartenant à Cornelis Herrebout (voir le cat. du musée d'Anvers, 1857, n° 37), peintre brugeois de la fin du xve siècle. Que les quatre panneaux du double diptyque, intérieur et revers, soient du même peintre, et que ce peintre soit Cornelis Herrebout, c'est douteux. En tout cas, la petite Vierge paraît être une imitation de celle de la galerie Suer-

mondt, avec divers changements, l'adjonction d'un massif de colonnettes à gauche, et, en avant, sur les dalles, un vase avec des lis et des fleurs. Le manteau de la Vierge est rouge dans ce tableau d'Anvers; la tête est plus grosse, le cou plus court, et l'expression physionomique est infiniment éloignée de la délicatesse merveilleuse qui charme dans le tableau de la galerie Suermondt. L'architecture, savamment dessinée pourtant, n'a plus ces finesses extraordinaires qui font voir à la loupe les moindres accents des statuettes et des décorations, ni surtout l'effet magique et les harmonies du clair-obscur. Il se pourrait que cette reproduction par Herrebout ou tout autre eût été peinte d'après un dessin comme en faisait van Eyck (par exemple son superbe dessin de la *Sainte Barbe*, au même musée d'Anvers), ce qui expliquerait le changement de couleur des draperies, la pâleur du clair-obscur et l'adjonction latérale de l'architecture que le maître primitif peut avoir modifiée dans son tableau, pour mieux placer au milieu la figure de la Madone.

Une autre petite Madone de van Eyck offre beaucoup d'analogie avec cette *Madone à l'église*, de la galerie Suermondt : c'est le n° 1,713 du musée de Dresde, dont le docteur Schaefer parle ainsi : « Cette petite *perle* inestimable de l'ancienne peinture flamande représente la Vierge assise dans une église... Von Quandt, en parfait connaisseur de cette école, remarque que, dans ce cadre étroit, sont réunies toutes les excellences que nous admirons dans les œuvres de van Eyck, des plus grandes dimensions... Si nous examinons l'architecture et les fines sculptures du fond, on est tenté de croire qu'on voit réellement l'intérieur d'une église dans une glace concave... » C'est juste l'effet que produit le tableau de de la galerie Suermondt, et qui est si surprenant dans l'*Intérieur*, avec portraits d'un homme et d'une femme, à la National Gallery de Londres.

La Madone de Dresde porte quelques inscriptions en majuscules gothiques, avec beaucoup d'abréviations : *Hec est speciosor sole...*, etc. Quelques fragments des mêmes mots se lisent sur le bord de la robe de la petite Vierge à M. Suermondt : *...sior sole—Hec es...* Et sur le cadre, qui est du temps, circule encore l'inscription suivante, avec la même orthographe du *Hec :* MATER : HEC : EST. FILIA. PATER : HIC : EST : NATUS : QVIS : AVDIVIT : TALIA : DEVS : HOMO : NATUS : ETC... Et au bas : FLOS : FLORVM : APPELLARIS.

Où était égarée précédemment cette petite *perle* de la galerie Suermondt? C'est sans doute le tableau mentionné par M. de Laborde (dans le premier volume de ses *Ducs de Bourgogne*) comme étant en Bretagne, où il l'avait vu et reconnu van Eyck; car le tableau de M. Suermondt provient de la collection d'un architecte de Nantes.

Trois van Eyck, c'est beaucoup pour une galerie particulière, et, malgré mon sentiment personnel, peut-être n'eussé-je pas osé prendre tout seul la responsabilité de pareils baptêmes : il y a tant d'hésitation et de scepticisme à propos de ces écoles primitives, dont on commence à peine à éclaircir l'histoire, et où surgissent et surgiront encore bien des individualités nouvelles. Les critiques les plus clairvoyants s'y contredisent et s'y embrouillent, et combien n'a-t-on pas contesté et rectifié d'attributions hasardées, même dans les musées et les monuments publics ! C'est pourquoi je me suis sauvegardé par des autorités compétentes : MM. Weale, Galichon, Héris, Waagen, Hotho, Lübke, de Laborde, sans compter le *consensus* des nombreux connaisseurs qui ont étudié ces tableaux en Belgique, en Allemagne, à Paris.

Ce qui explique d'ailleurs les bonnes fortunes de cette collection d'Aix-la-Chapelle, c'est que le propriétaire, très-expérimenté et très-passionné, est cosmopolite, aussi familier de la Hollande, son pays natal, de la Belgique, de l'Angleterre, de l'Italie et de la France, que de l'Allemagne, où il demeure. Fréquenter toute l'année Cologne, Berlin, Dresde, Munich, Vienne, Amsterdam, Bruxelles, Londres, Paris, etc., avec la préoccupation constante de conquérir des œuvres rares et avec la facilité de les payer, c'est une chance pour accaparer des trésors. Nos riches amateurs parisiens ne se dérangent guère ; il faut que des fatalités quelconques leur amènent sous la main des galeries fameuses, et alors des tableaux achetés primitivement quelques mille francs montent à 50,000, 100,000, 150,000, 200,000 fr. M. de Pourtalès avait acheté 1,500 fr. le superbe portrait de Hals, adjugé à 51,000 fr. ; M. de Morny avait acheté 20,000 fr. le *Doreur* de Rembrandt, adjugé à 155,000 fr. Il s'agit de trouver au nid ces phénix : une fois envolés et rayonnant dans la pleine lumière, on ne peut plus les prendre que sous une pluie d'or.

De tableaux flamands du XVIe siècle, rien [1], qu'un échantillon de Quen-

[1] Depuis que cet article est à la composition, M. Suermondt a encore acheté un *nouveau*, dont il m'envoie la photographie. C'est une toute petite Madone, en buste, qui a été gravée autrefois comme van Eyck... mais qui n'est pas de van Eyck. Elle est, suivant M. Suermondt, et d'après la photographie qu'il m'a envoyée, elle me paraît être du maître de l'*Adoration des Mages*, du musée de Bruxelles. Le catalogue de Bruxelles attribue encore à Jan van Eyck cette *Adoration des Mages*, mais assurément elle est bien postérieure à van Eyck. Elle m'a toujours fait l'effet d'un superbe Henri met de Bles, et j'y ai cherché la *chouette* qui pourrait bien être perchée sur quelque solive du toit. C'est à notre savant ami M. De Brou, aujourd'hui membre de la commission du musée, de trouver cette marque ou toute autre, de manière à authentiquer enfin cette belle peinture, qui ne peut rester attribuée à van Eyck, dans le musée où l'on voit les deux fameux volets de l'*Agneau*, Adam et Ève.

tin Massys (la Reine sainte Isabelle de Portugal, avec la couronne portugaise du trésor royal à Lisbonne), le dernier maître de la série glorieuse inaugurée par les van Eyck. Après lui, et même de son temps, les artistes ses compatriotes vont perdre leur originalité en Italie. Plus de peinture flamande jusqu'à l'éclosion de la brillante école qui illustrera de nouveau les Flandres au XVIIe siècle, et dont le maître souverain, Rubens, mourra juste deux siècles après Jan van Eyck, 1440-1640. Nous retrouverons plus loin cette seconde pléiade au grand complet : Rubens, van Dyck, Snyders, Fyt, van Utrecht, Teniers, Ryckaert, Craesbecke, etc.

III. Allemands.

Holbein est presque aussi rare que van Eyck. Les documents découverts en 1861 par M. Black, et communiqués à la Société des antiquaires de Londres, prouvent que le grand maître est mort de la peste en 1543, et non en 1554, comme on l'avait toujours cru et imprimé jusque-là ; il n'a donc vécu que quarante-cinq ans. C'est peu pour tant de productions si consciencieusement terminées et pour un si grand nombre de portraits qu'on lui attribue ; mais de ce nombre il faut rayer tout d'abord plus de la moitié, en commençant par ceux qui portent des dates postérieures à l'année 1543. « Même dans les collections royales et aristocratiques d'Angleterre, dit M. Woltmann, l'auteur de l'excellent livre : *Holbein und sein Zeit*, un cinquième à peine des productions qu'on lui attribue sont réellement de sa main... A la grande Exposition de 1866 à Londres figuraient beaucoup de portraits postérieurs à 1543 et même à 1554, entre autres un portrait appartenant au marquis de Bath, avec la date 1566, et même un autre portrait provenant de Hampton Court, avec la date 1572 ! Sur soixante-trois Holbein rassemblés dans cette exhibition, neuf seulement étaient vrais ! » Et, toujours suivant M. Woltmann, sur les vingt-sept portraits attribués à Holbein dans la galerie royale de Hampton Court, deux seulement seraient authentiques : celui de Reskymer et celui de lady Vaux !

Dans les musées et collections du continent, il y a aussi à faire de nombreuses éliminations. La Belgique, par exemple, ne possède point de Holbein, quoique le musée de Bruxelles en catalogue un et le musée d'Anvers deux. Ceux du Louvre sont parfaitement bons et beaux ; mais certains chefs-d'œuvre attribués à Holbein dans deux des collections les plus célèbres de Paris ne sont pas de lui. Mettez à part la précieuse série conservée à Bâle et les superbes exemplaires, décidément authentiques,

appartenant à la reine et à quelques grandes familles d'Angleterre, il reste peut-être une cinquantaine d'œuvres incontestables, distribuées dans les musées et dans des collections exceptionnelles.

Il y en avait deux dans la galerie du comte Schönborn, de Vienne, provenant, comme la galerie du comte Schonborn de Pommersfelden, des riches collections amassées par les aïeux de cette vieille famille. On les trouve déjà mentionnés dans le curieux catalogue du « *Bilder Schatz* (Trésor de tableaux) contenus dans les châteaux et palais des comtes de Schönborn, » imprimé en 1746. C'est le plus parfait des deux qui a été acquis par M. Suermondt, avec plusieurs autres chefs-d'œuvre de la même galerie, qui seront décrits à leur place respective dans leurs écoles : Aalbert Cuijp, Adriaan van de Velde, Philips Wouwerman, Aart van der Neer, van Huysum, Teniers, etc.

Le Holbein resté à Vienne représente un jeune homme de vingt-neuf ans et porte la date 1532, avec le monogramme H. H. sur la reliure d'un livre, d'où sort un papier avec l'inscription : *Veritas odium ponit*. Ce qui fait supposer à M. Woltmann que ce personnage et celui du pendant doivent être des partisans de la Réformation religieuse qui agitait alors l'Allemagne et l'Angleterre.

Le portrait qui est entré dans la galerie Suermondt (voir la gravure ci-contre) est daté de l'année suivante : *Anno 1533, ætatis suæ 34*. Jeune homme en buste, mi-grandeur naturelle, sur ces fonds d'un bleu intense, entre l'azur et le vert de mer, affectionnés par Holbein. Il doit être de la même famille que le précédent, car sa bague chevalière porte les mêmes armes. La tête, coiffée d'une toque, est vue de face, en plein. Barbe entière, courte, de nuance châtain. Costume noir, coupé carrément sur la poitrine, et laissant voir le haut d'une chemise finement plissée. Les doigts de la main droite apparaissent sous le manteau, simplement drapé. La main gauche, avec sa bague à l'index, tient des gants couleur chamois. La date et l'âge sont aux deux côtés de la tête, sur le fond. Les traits sont fermes, volontaires, et comme fixés par un statuaire. Ça fait l'effet d'un buste en bronze, et cet homme a l'air d'être ainsi immobilisé pour l'éternité. On ne pense point qu'il pourrait être autrement, qu'il va se tourner de profil et remuer les bras. C'est, je crois, ce que nos amis de la critique orthodoxe appellent avoir le caractère typique. Plus tard, les maîtres portraitistes nous donneront une impression tout autre. Leurs personnages semblent s'agiter dans leurs cadres; on les devine dans des attitudes différentes, et ils viendraient à nous volontiers. Rubens, Velazquez, Rembrandt, ont le don de communiquer à leurs figures cette apparence de l'action et de la vie. Dans ces deux interpré-

PORTRAIT D'HOMME, PAR HOLBEIN.

tations de la nature, dans ces deux styles de l'art, où est la supériorité ? J'espère que personne ne se risquerait à sacrifier les maîtres du XVIe siècle et même ceux du XVe aux brillants portraitistes du XVIIe siècle, et réciproquement. Qui comprend bien, admire spontanément toutes les expressions diverses du génie.

Waagen, dans ses *Vornehmste Kunstdenkmäler in Wien*, fait un grand éloge de ce portrait de Holbein, qu'il marque d'une astérisque et qu'il appelle *ein vortreffliches Bild*.

Permettez-moi de vous présenter un second Holbein. — L'abondance de biens me rend extrêmement poli et doucereux. Je me rappelle qu'un écrivain belge de mes amis a taxé d'*immoralité* l'accaparement des chefs-d'œuvre par les riches galeries. Ce n'est pas ma faute si la galerie Suermondt a deux Holbein. Mais j'en suis très-content tout de même, et je suis forcé d'avouer que j'ai contribué à lui faire conquérir plusieurs de ses raretés. Je suis d'ailleurs tout disposé à signer avec vous une pétition au Sénat pour que le musée du Louvre fasse concurrence aux grands collectionneurs, et qu'il ne demeure pas stationnaire, quand la plupart des musées de l'Europe saisissent noblement les occasions de s'augmenter, en vue de faciliter l'histoire de l'art et l'éducation des peuples.

Le second Holbein de la galerie Suermondt, daté 1541, deux ans avant la mort du maître, représente un homme jeune, vu à mi-corps et tourné de trois quarts vers la droite. Les deux mains croisées en avant tiennent des gants. A l'index de la main gauche, des bagues à armoiries. Toque noire, avec un large rebord circulaire qui ombre légèrement le haut du visage. La houppelande doublée de soie moirée se croise presque jusqu'en haut, et ne laisse voir qu'un liséré de collerette. L'expression de la physionomie est douce et bienveillante. Les yeux, d'un bleu limpide, semblent regarder avec affection quelqu'un ou quelque chose. La barbe, entière, assez longue, et très-fine, a des reflets d'un roux tendre. On y peut voir, avec une loupe, chaque brin de poil qui, à une certaine distance, se masse dans un ensemble harmonieux. Le fini le plus précieux dans le modelé du visage, dans le dessin de la bouche et de l'oreille, comme aussi dans le plissement des étoffes et les reflets du satin, caractérise cette peinture, étonnante même pour le soigneux Holbein. Il est impossible de pousser plus loin le *rendu*, en conservant l'unité de l'aspect. J'ai là sous les yeux une photographie de ce portrait, faite par Fierlants : on dirait un portrait photographié d'après nature : tout y est, comme dans les images que *facsimile* le soleil ; et de plus, peut-être, la pénétration intelligente d'un caractère par l'artiste qui a voulu peindre son homme complet, fond et forme.

Si le projet d'une exposition rétrospective à Paris, cet hiver ou au printemps, se réalise, nous ferons en sorte d'y montrer ces Holbein, les van Eyck, et quelques autres trésors choisis dans la galerie Suermondt.

En peinture allemande, de cette première moitié du XVIe siècle, il y a encore un petit morceau rare, un Altdorfer, signé du monogramme (assez analogue, comme on sait, à celui de Dürer) et daté 1507. Il provient de la collection Kränner, de Ratisbonne, et Waagen, dans ses *Künstler und Kunstwerke in Deutschland*, le cite pour prouver combien l'école allemande avait déjà développé, à cette date reculée, le sentiment et l'exécution du paysage. Suivant lui, les maîtres contemporains en Flandre, Patenier et autres, qui furent un peu les initiateurs du paysage considéré pour lui-même et sans l'attrait de ce que les Hollandais appellent un *étoffage*, ne surpassent point cet essai du « petit maître » allemand. Altdorfer avait vu, certainement, ces fines percées de paysage merveilleux que van Eyck et Memlinc ont souvent ouvertes dans les fonds de leurs compositions religieuses.

Au pied d'un rocher, groupe d'arbres très-étudiés et dont le feuillage semble fait avec des gouttes d'émail ; à droite, la plaine, une rivière qui serpente, et un horizon montagneux. Les figurines, très-spirituelles, n'y sont qu'un accessoire : à l'ombre du rocher, une famille de satyres, la femme nue, vue de dos, assise près du mâle à cornes et à pieds de bouc, son petit faune, nu, debout sur la cuisse de la mère; dans le lointain, un jeune satyre, armé d'un bâton, poursuit, avec un allure capricante, un profane qui troublait sans doute la sauvagerie de cette race mythologique.

Élève de Dürer, Albrecht Altdorfer est plus connu comme graveur que comme peintre. On voit de lui, cependant, quelques tableaux dans les musées de l'Allemagne, à Berlin, à Munich, à Nüremberg, à Augsbourg, toujours avec des paysages amoureusement travaillés. La *Suzanne* du musée de Munich est datée 1526. Le diptyque du musée de Berlin, avec un saint François et un saint Jérôme, est de la jeunesse du peintre, comme le petit tableau de la galerie Suermondt, et il porte précisément la même date 1507, répétée avec le monogramme sur les deux panneaux.

IV. Espagnols.

Depuis 1860, la galerie Suermondt, qui possédait alors vingt-huit tableaux espagnols, n'en a acquis que deux : le petit Navarrete, de la

vente Pourtalès, n° 203, et un portrait par Velazquez. Ça fait deux Velazquez, avec le magnifique portrait de la première femme de Philippe IV, Élisabeth de Bourbon, figure entière, de grandeur naturelle, provenant des collections royales de Madrid.

Velazquez n'est pas commun, non plus, quoiqu'on en ait vu passer de beaux, — et cruellement chers, — à la vente Salamanca. Oh! la superbe femme qu'il y avait là, et qui était, tout simplement, la propre femme de Velazquez, la señora Juana Pacheco! Il y avait aussi, sous le titre de « sainte Claire, enfant » le portrait d'une des filles de Velazquez. Le catalogue n'en disait rien, et les acheteurs eux-mêmes n'en ont rien su. C'est d'autant plus hardi de la part de l'Anglais (lord Dudley?) qui a payé 100,000 fr. cette femme *inconnue*, mais irrésistible. Après tout, 5,000 livres de rente pour posséder et entretenir une si belle créature, ce n'est pas encore hors de prix.

Notre Velazquez n'est qu'un homme, — malheureusement. En peinture, un homme vaut à peine la moitié d'une femme : c'est peut-être injuste ; une jeune et jolie femme vaut le double d'une femme — quelconque : c'est peut-être naturel. Mais notre personnage est certainement un fameux homme, à voir sa tête énergique, couronnée d'une noire chevelure touffue, et son attitude impérieuse. Il porte, d'ailleurs, sur sa poitrine, les splendides insignes de grand maître de l'ordre de San-Jago, et, de sa main droite avancée, un bâton de commandement surmonté d'un pommeau d'argent. La main gauche est fièrement renversée contre la hanche, sur la garde d'une épée ciselée, suspendue à un baudrier brodé de soie verte et d'argent. Il est debout, de grandeur naturelle, vu jusqu'aux genoux, tourné de trois quarts vers la gauche. Les larges plaques orfévrées de son collier de Saint-Jacques recouvrent presque son pourpoint de velours noir, et s'échelonnent jusqu'à une ceinture pourpre dont les bouts à franges d'or descendent vers les genoux. Sur les médaillons formant ce collier, sont figurés les épisodes principaux de la vie de saint Jacques : le saint, à cheval, combattant pour les chrétiens contre les Maures; le saint avec ses attributs d'évêque, et bien d'autres sujets mystiques, la Madone, des saints, etc. La pâte de ces plaques, vues de biais, puisque l'homme est tourné vers la gauche, est luxuriante, avec ses tons fauves qui marquent de feu le velours broché à pois noirs sur noir. Le fond, d'un brun gris neutre, fait encore valoir les harmonies vaillantes de ces ors brunis, de ces noirs mats, des ciselures argentines du pommeau de l'épée, des broderies verdâtres du baudrier.

Le teint du visage tourne au citron, et l'ensemble des traits a une énergie singulière. Ce grand maître de l'ordre de Saint-Jacques devait

être un personnage très-éminent. Il avait trente-neuf ans en 1630; *æt. 39, anº 1630*, inscription tracée en haut du fond. Avec ces indications il est probable qu'on découvrira bientôt son nom et son importance dans l'histoire de l'Espagne. Je suis sûr que, à première vue, M. Carderera dirait : un tel! Mais ce n'est pas le moment de déranger nos amis de Madrid, en leur envoyant la photographie, même d'un chef-d'œuvre de leur école.

En attendant, nous pouvons faire des suppositions, à l'aide de la biographie du peintre lui-même.

Le 10 août 1629, Velazquez, âgé de trente ans, étant né en juin 1599 (la même année que van Dyck), s'embarquait pour son premier voyage en Italie avec l'illustre capitaine Ambrosio Spinola, qui allait prendre le commandement du duché de Milan et se placer à la tête des troupes impériales et espagnoles réunies devant Casale[1]. Il n'avait pas encore fait ses grands chefs-d'œuvre, tout personnels, tels par exemple que la *Fabrique de tapis* (les *Fileuses*, las *Hilanderas*), ou que le tableau des *Menines* (las *Meniñas*), qui fut peint seulement en 1656. Le tableau principal de sa période primitive est la *Réunion de buveurs* (los *Borrachos*, les *Ivrognes*), peinte en 1626, et qui tient encore à des influences d'éducation. Car les souvenirs de Herrera, des Castillo et des autres professeurs de Séville, où il s'était formé, de Tristan et du Greco qui l'avaient tourmenté, même aussi de Ribera, dont les œuvres étaient déjà très-estimées en Espagne, se trahissent dans la première manière de Velazquez.

Sitôt débarqué en Italie, où va-t-il? à Venise! et c'est l'ambassadeur de son pays qui l'accueille et le patronne. Là, pensez que les Titien, les Tintoret, les Véronèse, émurent un peu son tempérament de coloriste. Il admire, il copie, il s'inspire, il s'assimile l'ample et luxueuse pratique des Vénitiens, il se métamorphose, non pas en sectateur de cette école superbe, mais en maître, fécondé par une révélation. Oui, cette fois, il me semble que l'Italie, fatale le plus souvent à l'originalité des artistes, écrasés sous cette tradition glorieuse, décida le vrai Velazquez, un des peintres les plus *singuliers* de toutes les écoles, durant une carrière qui dura trente ans après cette visite à l'Italie.

De Venise il va à Rome, où il est reçu par son ambassadeur et par le pape Urbain VIII, et où il passe un an. A la fin de 1630, il visite Naples; il y est fêté par le vice-roi, duc d'Alcala, ami et protecteur de Pacheco;

1. *Velazquez et ses œuvres*, par W. Stirling, p. 98. Traduction française, avec notes de W. B. Paris, 1865.

il y peint quelques portraits[1], et, au printemps de 1631, il rentre à Madrid.

Le portrait de la galerie Suermondt, daté 1630, a donc été peint en Italie. On y sent, en effet, une certaine influence vénitienne dans la solidité de la structure et du relief. Est-ce à Venise même qu'il a été peint, et serait-ce le portrait de l'ambassadeur d'Espagne, dont je n'ai pas cherché le nom à cette date 1630? ou bien a-t-il été peint à Naples, et serait-ce le portrait du vice-roi, le puissant duc d'Alcala, — ou de quelque grand d'Espagne attaché à la cour de Naples? Renvoyé à notre savant ami M. Carderera, quand l'Espagne se sera *prononcée* sur une question plus importante que la vérification d'un portrait, même peint par Velazquez.

V. Français.

Les tableaux français sont presque introuvables dans les galeries étrangères. L'Angleterre, qui ne laisse point *exporter* ses peintres nationaux, eut cependant le bon goût d'importer dans son île de charmantes productions de nos artistes du XVIIIe siècle. Je ne parle pas de Claude et de Poussin, que les étrangers classent, avec quelque apparence de raison, dans l'école italienne, puisque ces deux grands maîtres ont toujours vécu en Italie, qu'ils y sont morts, et qu'ils sont Italiens par les sujets, par la composition, par le style. Il y a des Poussin et des Claude admirables, à la National Gallery, à Bridgewater Gallery, et dans plusieurs autres grandes collections. Mais il y a aussi des Watteau délicieux et quelques peintures françaises, à Dulwich College et chez des amateurs distingués, dans la galerie Baring, par exemple.

Le musée de l'Ermitage, non plus, n'a pas méprisé Watteau et les spirituels représentants de l'art Louis XV. L'impératrice Catherine et son ami Diderot s'entendirent là-dessus. Le musée de Berlin, grâce au roi Frédéric et à son ami Voltaire, possède aussi des Watteau. A Dresde, encore, quelques Français : mais à Vienne et à Munich, rien, autant que je m'en souvienne.

C'est de Cologne pourtant que sont venus les deux célèbres Pater adjugés, l'année dernière, au prix fabuleux d'environ 90,000 fr., et possédés aujourd'hui par le marquis Maison. C'est à Cologne aussi, je crois, que M. Suermondt a trouvé un Watteau, la *Collation champêtre*, avec quatre personnages, ou, pour mieux dire, deux femmes et deux

1. W. Stirling, p. 110.

hommes. Chez Watteau, il faut toujours compter par couples, d'une jeunesse et d'une grâce ravissantes.

Donc, sur l'herbe et sous les arbres, avec un fond de doux soleil couchant, — comme dans le célèbre Watteau, les *Amusements champêtres*, des collections de Vaudreuil, de Montalot, cardinal Fesch, de Morny, et aujourd'hui chez lord Hertford, — deux jeunes et charmantes femmes sont assises ; l'une, presque de face, et retournant la tête vers un jeune homme debout, vu de dos, en justaucorps pourpre et bas blancs ; l'autre, tête de profil à droite, tend son verre, dans lequel un jeune homme assis, en costume safran, verse du vin. Les deux femmes, décolletées, ont des corsages de soie noire ; l'une, un jupon rosâtre ; l'autre, un jupon vert. En avant, sur une nappe étendue par terre, un plat d'argent, un pain et quelques débris du *luncheon*. Le paysage, très-aéré, fait songer à Rubens. Le profil de la petite femme à droite est exquis. Les mains délicates, les mouvements souples, la finesse du ton des étoffes, tout est d'une élégance raffinée.

Ce Watteau, égaré dans la collection Suermondt, parmi les luthériens de Holbein, les personnages sévèrement colletés des maîtres hollandais et les mélancoliques paysages du Nord, fait l'effet d'une feuille de rose que le vent d'hiver eût détachée d'une oasis pompadour pour la jeter en hiver dans la forêt de Fontainebleau sur les roches d'Apremont.

VI. Hollandais.

J'ai mentionné d'abord les tableaux hors série, pour ainsi dire, dans la collection Suermondt, qui se compose surtout de Hollandais et de Flamands du XVIIe siècle. J'entre maintenant, tout délibéré, dans ma chère Hollande ; avec les Hollandais je me sens à l'aise pour l'histoire et les traditions, pour la biographie et pour les œuvres.

Avant Rembrandt, et presque tout de suite après la séparation religieuse et politique des Pays-Bas en 1579, la Hollande républicaine et protestante affirme déjà son caractère par des maîtres qui ne ressemblent plus à leurs voisins, les Flamands, restés sous la domination espagnole, ni surtout aux écoles catholiques et monarchiques du Midi. C'est là un caractère autochthone qui n'a pas été assez remarqué jusqu'ici par les historiens et les critiques. Beaucoup d'amateurs, assez érudits d'ailleurs, confondent encore, même en plein XVIIe siècle, les deux écoles de l'ancienne Néerlande, si longtemps annexée à la couronne d'Espagne. En conscience, le peintre des stathouders de la Hollande affranchie, Michiel

Mierevelt, n'a rien de commun avec Otho van Veen, et Rembrandt représentera un tout autre art que l'art de Rubens.

Ces *précurseurs* de Rembrandt, que nous avons étudiés dans nos *Musées de la Hollande*, et que notre ami M. Vosmaer analyse très-judicieusement dans son livre publié à La Haye, firent surtout des tableaux civiques pour les guildes et les corporations, ou pour les monuments publics. Mais ils ont peint aussi beaucoup de portraits, qui ont pu être dispersés dans les collections particulières.

Nous avons à la galerie Suermondt un portrait de Jan van Ravestein et un portrait de Mierevelt.

Le portrait de femme, par Ravestein, est en buste, de grandeur naturelle, avec une main. Pèlerine en guipure et corsage noir. Cette femme devait être de famille noble, car le fond porte ses armoiries.

Le portrait par Mierevelt, jeune homme, avec une barbe en pointe et un costume noir, est tout petit, très-vivant et très-lumineux. Il est signé :

A° 1624
Mr. f.

VII. Theodor de Keyser.

Theodor de Keyser tient aussi à cette génération née vers la fin du XVIe siècle, et qui fit déjà des merveilles, antérieurement à Rembrandt.

Il est de ceux que j'ai étudiés avec passion depuis longues années, et, dans le premier volume des *Musées de la Hollande* publié dès 1858, je lui ai consacré une dizaine de pages. Depuis, je l'ai poursuivi avec une obstination croissante, et j'ai fait pour lui comme pour van der Meer de Delft : j'ai été examiner spécialement ses œuvres dans presque tous les musées de l'Europe (sauf toujours Petersburg et Copenhague [1]), et j'ai acheté, pour mes amis et pour moi, un certain nombre de celles qui ont passé dans la circulation. Personnellement, j'en ai eu plus d'une demi-douzaine, et j'en garde encore deux, à cause de l'intérêt de leurs dates. On ne connaît vraiment bien un peintre que lorsqu'on a possédé de ses tableaux, pour les regarder sous toutes les lumières et sous des

1. Au musée de l'Ermitage, à Saint-Pétersbourg, n° 788 du catalogue : « Portrait d'un homme âgé, debout, la main gauche, tenant des gants, appuyée sur le dossier d'une chaise. Pourpoint de soie noire, avec une large fraise. Figure à mi-corps. » — Galerie royale de Christianborg, à Copenhague, n° 26 du catalogue : « M. Cornelis V. de Gracht, se promenant avec sa femme, Jobie Broetmans. *Le paysage est peint par van Goien.* »

impressions différentes. Je suis arrivé ainsi à reconstituer en quelque sorte, par la chronologie de son œuvre, mon nouveau *Sphinx*, sur lequel les archivistes et les critiques ont découvert et publié si peu de documents. Theodor de Keyser est pourtant un des plus grands artistes de la Hollande : après Rembrandt et Hals, il doit être classé sur la même ligne que van der Helst ou Ferdinand Bol.

Les *papiers* ne m'ont guère aidé, et mon ami M. Scheltema, qui a bien voulu fouiller ses archives d'Amsterdam, m'a écrit qu'il n'avait rien trouvé dans les registres de la Ville sur Theodor, mais bien sur *Thomas* de Keyser : « Le 25 août 1640, *Th.* de Keijser, d'Amsterdam, veuf de Machtelt Andries, se remarie avec Aaltje Heijmerick. » (Registre des mariages, n° 15.) Ce *Thomas*, ajoute M. Scheltema, fut enterré dans la *Zuiderkerk* (église du Sud), le 19 novembre 1679. Si le registre des mariages ne porte que les initiales Th. pour le prénom, est-ce bien Thomas, et ne pourrait-ce pas être Theodor? J'ai quelque idée que Thomas et Theodor ne font qu'un[1].

Le premier point intéressant serait de distinguer entre eux les divers artistes qui ont porté ce nom assez répandu en Hollande et dans le Nord : de Keizer ou Keijser (en hollandais et en flamand), der Kaiser (en allemand), l'empereur; — comme en français les noms Leroi, Leprince, Leduc, Lecomte, Marquis, Baron, Chevalier, etc.

D'abord Hendrik de Keyser : celui-là est bien connu, et il a été célébré en prose et en vers par tous ses contemporains : par J. Wagenaar dans sa *Description de la ville d'Amsterdam*, par Cornelis Danckerts dans son *Architectura moderna*, par le poëte P. C. Hooft et même par Vondel, etc. Il était né à Utrecht le 15 mai 1565[2]. Son père, Cornelis de Keyser, était ébéniste; sa mère descendait de l'ancienne famille des

1. Ce qui semblerait confirmer l'existence d'un Thomas de Keyser peintre, c'est une inscription en vers par Vondel sur la gravure d'un portrait du chevalier Laurens Reael, où l'auteur de la peinture est nommé Thomas de Keijser. Dans sa *Description de la ville d'Amsterdam*, Wagenaar, trompé par cette inscription probablement, semble indiquer Theodor sous ce prénom de Thomas. Van Eynden et van der Willigen font remarquer que cette mention de *Thomas* de Keijser ne se trouve point dans la première édition des poésies de Vondel, publiée en 1644 par Hartgers.

2. Selon van Eynden et van der Willigen, et aussi selon la légende de son beau portrait gravé par Suyderhoef. Mais, d'après son acte de mariage, retrouvé et produit par M. Christiaan Kramm, Hendrik de Keyser serait né en 1566. Voir aussi van Mander, *Het Schilder Boeck*, Amsterdam, 1618; la nouvelle compilation de son livre, par Jacobus de Jongh, en 1764; *Het Gulden Cabinet*, par Cornelis de Bie, qui donne un portrait de Hendrik de Keyser, avec une longue inscription confirmant les faits et les dates biographiques, etc.

Nykerken. Après avoir étudié l'architecture chez Cornelis Bloemaert, et même le dessin et la peinture chez Abraham Bloemaert, fils de Cornelis, il fut, dès 1594, nommé Maître de l'architecture et de la sculpture (*Bouwmeester* et *Beeldhouwer*) par l'administration (*regering*) d'Amsterdam. La Bourse, la Porte de Haarlem, les églises du Sud, du Nord et de l'Ouest, à Amsterdam, l'hôtel de ville de Delft et autres monuments publics ont été construits sous sa direction. On lui attribue aussi le modèle de la statue en bronze d'Érasme, laquelle orne encore aujourd'hui le *Groote Markt* (Grand Marché) de Rotterdam.

Il mourut à Amsterdam le 15 mai (anniversaire de sa naissance) 1621, laissant *quatre* fils, qu'il avait eus de sa femme Bayke Pieters, épousée en 1591.

Dans un tableau représentant le Christ à table avec ses douze apôtres, Cornelis Ketel, qui travailla successivement en Hollande, à Fontainebleau, à Paris, à Londres, avait introduit, sous les apparences des apôtres, les portraits de son ami Hendrik de Keyser et d'autres artistes ou amateurs d'art. Mais le plus fameux portrait de Hendrik est celui qui fut *dessiné* en 1621 par Theodor de Keyser, et supérieurement gravé par Jonas Suyderhoef. Les quatre vers inscrits au-dessous de l'encadrement, dans le second état de la gravure, sont de Joost van Vondel.

Un des quatre fils de Hendrik est bien connu aussi : Pieter de Keyser, qui succéda à son père comme Maître architecte et sculpteur de la ville d'Amsterdam. On lui doit le tombeau de l'amiral Tromp, dans la Vieille église (*Oude Kerk*) à Delft ; le tombeau de Willem Lodewijk de Nassau, dans la Grande église (*Groote Kerk*) à Leeuwaarden, et même le mausolée en marbre du Suédois Erik Stoop, un des capitaines de Gustave-Adolphe, dans la cathédrale de Skara, province du West-Gothland, en Suède.

Le Nicolas Stone, né en 1586, à Woodbury, qui était venu d'Angleterre étudier en Hollande l'architecture et la statuaire (Walpole), épousa une des filles de Pieter de Keyser.

En Angleterre, on trouve encore un Willem de Keyser venant de Hollande, et qui est peut-être un des fils de Hendrik. Né en 1603, il mourut en 1670? Puis un autre Willem, — William de Keizar (Walpole), — venant d'Anvers, et qui travailla pour Jacques II. 1647-1692 [1]. Nous avons enfin le Thomas de Keyser, à qui s'appliqueraient les découvertes faites par M. Scheltema. Je n'ai jamais vu de tableaux de ces Willem, pas plus que de Thomas.

1. Voir Immerzeel, Walpole, et autres biographes hollandais ou anglais.

VOLET DE TRIPTYQUE, PAR T. DE KEYSER.

Que le grand architecte Hendrik ait été peintre, je ne le crois pas, malgré le catalogue du musée d'Amsterdam, si consciencieusement rédigé par mon ami M. Dubourcq, attribuant toujours à Hendrik la *Famille Hoogerbeets* (n° 173), signée du monogramme DK, pareil, moins le T, au monogramme de Theodor, à qui, selon moi, il faut restituer cette belle peinture.

Pour le moment, reste donc seulement à étudier comme peintre notre Theodor de Keyser, l'auteur des deux admirables tableaux de la galerie Suermondt, représentant les donateurs d'un triptyque dont le milieu — un Calvaire? — est perdu, et qu'il serait bien curieux de retrouver, probablement dans quelque église de la Gueldre, d'où proviennent ces deux volets.

Regardez d'abord nos gravures sur bois, très-heureusement réussies par le dessinateur et le graveur.

A côté de ces images ressemblantes je donnerai tout de même une description des originaux que j'ai sous les yeux, la couleur d'une peinture ne pouvant être traduite qu'approximativement par les gravures les plus parfaites.

Sur le volet gauche, le père agenouillé est vu de trois quarts, la main droite en raccourci, la main gauche ouverte et projetée en avant. Les cheveux rares et le front découvert; moustache et barbiche grises. Riche costume en soie brochée de bouquets noirs sur fond noir. Fraise molle, tuyautée, faisant comme un ample collier de mousseline autour du cou.

Derrière lui, son fils, debout, de profil, mains jointes, et serrant un livre entr'ouvert. Jeune tête fraîche et blonde, qui tient un peu de Rubens et de van Dyck. Costume très-élégant: collerette molle, rabattue, hautes manchettes à guipures pointues; pourpoint noir, à crevés, laissant voir des sous-manches de satin blanc à ramages rosâtres; manteau noir, drapé autour des flancs; haut-de-chausses avec aiguillettes à pendillons d'or au jarret; bas de soie, rosette bordée d'or sur le soulier. Cette *toilette* fashionable a beaucoup d'analogie avec celle du gentleman peint par Rembrandt et baptisé M. Daey dans la collection van Loon d'Amsterdam.

Sur le volet droit, la jeune fille (douze à quatorze ans), agenouillée de profil, la tête retournée de trois quarts, les mains jointes en avant, tient un chapelet à grains de cristal, enfilés sur un brin de soie rouge. Cheveux relevés à la chinoise, et torsade de ruban dans le chignon. Haute collerette en éventail et bordée de dents en guipure. Le jupon en soie épaisse, de couleur bronzine avec lisérés d'or, étale par terre ses plis rédondants. Il est recouvert en haut par un surtout en soie noire, d'où

VOLET DE TRIPTYQUE, PAR T. DE KEYSER.

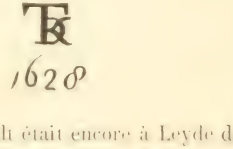
sortent des manches d'un ton fauve, avivé par des filets d'or. Au bras gauche un bracelet, où pend une chaîne d'or, terminée par un bijou ciselé.

Derrière la jeune fille, sa mère, debout, aussi presque de profil et les mains jointes. Cornette en croissant, large fraise roide empesée, corsage et robe de soie noire, long manteau noir, bordé de fourrures rousses.

Ces costumes des femmes, comme ceux des hommes, sont bien curieux pour « l'histoire de la mode » en Hollande à l'époque qui correspond chez les Français au « style Louis XIII. »

Dans les deux volets, les figures se modèlent sur un ciel foncé, qui s'assombrit davantage en haut et qui devait se relier à l'effet du tableau central.

En avant de la fillette, contre son genou, sur une pierre, est le monogramme avec la date 1628 :



En 1628, le jeune Rembrandt était encore à Leyde dans la famille de son père le meunier, et c'est seulement en 1630 qu'il fit son apparition à Amsterdam, où, deux ans après, sa *Leçon d'anatomie*, avec le portrait du docteur Tulp, commençait sa renommée.

En 1628, quel grand maître était déjà Theodor de Keyser, tel qu'on le voit dans ces tableaux de la galerie Suermondt ! Quelle fermeté dans le dessin, dans le modelé, dans l'arrangement des draperies ! Quelle précision dans le détail des costumes ! Quelle justesse dans les attitudes et les mouvements ! Et surtout quelle physionomie dans la tête sérieuse du père, dans la tête naïve de la jeune fille ! Et quelle couleur originale, avec ces verts glauques entre des noirs argentés ! Alors, vraiment, Theodor de Keyser ne ressemble à personne. Tout au plus rappellerait-il, de loin, Frans Hals, par la fierté et la certitude de son exécution ; mais il est plus serré, moins *sommaire*, pour ainsi dire. Hals escamote les intermédiaires et n'affirme que les accents décisifs. De Keyser n'omet rien, pousse chaque détail à la perfection, et sans rien perdre d'une certaine grandeur qui résulte d'un naturel simple et franc.

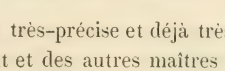
Mais Theodor de Keyser était formé bien avant 1628, et nous avons de lui un portrait daté 1616 ! — 1616 est aussi la première date que nous connaissions sur les œuvres de Frans Hals.

En quelle année était donc né Theodor de Keyser ? En 1595, proba-

blement, selon van Eynden et van der Willigen, et, probablement, il est un des quatre fils de Hendrik. Vous voyez bien que, pour la biographie, nous sommes toujours réduits aux hypothèses; car, ni Houbraken, ni son copiste Weyerman, ni son continuateur van Gool, ni les autres contemporains, ne renseignent sur Theodor, dont la personnalité semble absorbée et confondue dans celle de Hendrik.

Ce silence ou cette indécision des historiens sur un artiste si éminent est regrettable sans doute. Pour moi, ça m'est égal, puisque je connais le peintre par ses œuvres, pendant une période de quarante ans, presque sans le perdre de vue, — de 1616 à 1658. Avec cette série chronologique nous pouvons du moins suivre son talent, sinon sa biographie sociale.

Le portrait de 1616, que j'ai acheté à la vente du docteur Rinecker, professeur à l'université de Würzbourg, représente une jeune et jolie femme, assise dans un fauteuil sur les bras duquel elle pose ses mains. Une large cornette bordée de guipures pointues fait autour de la tête comme une couronne d'argent ciselé. La fraise empesée est très-large et le costume est d'une riche soie mordorée. En haut, dans le cintre d'une sorte de niche sculptée, le monogramme, la date et l'âge du personnage.



Cette peinture très-claire, très-précise et déjà très-savante, tient un peu de la manière de Mierevelt et des autres maîtres alors les plus célèbres.

1621. Le portrait de Hendrik de Keyser, gravé par Suyderhoef. *T. D. Keyser delineavit 1621.* Ce *delineavit*, au lieu de *pinxit*, doit faire croire que l'original gravé par Suyderhoef était un dessin et non une peinture. Qu'est-il devenu? Je vous souhaite de le retrouver, — pour votre bonne année.

1627. Le tableau de la National Gallery de Londres : *A Merchant with his clerk* (n° 212). Le marchand est assis près d'une table couverte de bibelots, une guitare, deux sphères, des livres, etc. Le commis, debout, chapeau à la main, présente un petit paquet. Superbe qualité et conservation parfaite. Là, comme dans les volets à M. Suermondt, de Keyser est lui-même, sans influence marquée d'aucun de ses contemporains, si ce n'est toujours un peu de Frans Hals.

Les directeurs de la National Gallery ne savaient pas que leur tableau fût signé et daté, et le catalogue n'en fait aucune mention. Un jour, avec Sir Charles Eastlake et M. Wornum, comme je soutenais qu'il devait y avoir quelque marque, on fit décrocher le tableau et, après une inspection minutieuse, je découvris, sur la corniche du meuble à droite, le

monogramme TDK. AN° 1628. Le plus souvent, de Keyser dissimule ses lettres et ses chiffres dans des parties sombres, et il faut un bon œil, ou même une bonne loupe, pour les y trouver. Je conseille à M. Reiset de bien examiner, sur un chevalet, la prétendue *Famille d'Adriaan van Ostade, peinte par lui-même* (n° 369 du catalogue du Louvre), et j'ai l'instinct, presque la certitude, qu'il y avisera le monogramme de Theodor de Keyser, sur la balustrade du lit, sur la frise de la cheminée, ou ailleurs.

1628. Les deux tableaux de la galerie Suermondt. Ils peuvent compter, avec le *Marchand* de la National Gallery, comme les chefs-d'œuvre de cette première manière.

1631. Deux petits portraits, ovales, sur cuivre, l'homme et la femme, vus jusqu'aux genoux; apportés d'Allemagne à Paris l'année dernière, ils ont été remportés par un spéculateur de Francfort. Sans le monogramme, qui est parfaitement authentique, ainsi que la date, on les prendrait pour des Terburg. Exécution très-fine, même trop mince, comme celle de Terburg dans des exemplaires de qualité inférieure. Il est sûr que, vers cette époque, Terburg a tourmenté de Keyser. On a même vendu plusieurs fois des portraits de Theodor de Keyser sous le nom de Terburg, peut-être à cause d'une certaine ressemblance de leurs monogrammes. N'est-il pas étonnant que les beaux volets de M. Suermondt aient aussi été vendus, en Hollande! sous le nom de Terburg, à qui vraiment ils ne ressemblent guère.

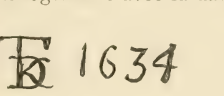
1632. De cette époque, où de Keyser est si fini dans quelques-uns de ses petits portraits, date cependant son tableau du nouvel hôtel de ville d'Amsterdam, *Réunion d'arquebusiers* (*Schutterstuk*, n° 79 du catalogue rédigé par M. Schelhema, avec seize figures de grandeur naturelle. Il ornait autrefois la grande salle du Conseil de guerre à l'ancien hôtel de ville sur la place du Dam. Il porte le monogramme et la date 1632. Peinture large et savante, mais un peu lourde, et qui ne rivalise point avec les tableaux analogues de van der Helst, de Ferdinand Bol, de Govert Flinck, ni surtout avec ceux de Rembrandt et de Frans Hals.

Je pourrais citer plusieurs autres de Keyser datés de cette même année 1632, notamment une *Famille hollandaise*, la mère assise tenant son baby, un autre enfant, et le père qui descend un escalier. Cette peinture, très-ferme, avec son beau monogramme et sa belle date, a passé dans une vente de M. Meffre, en 1865. J'ai eu moi-même un portrait de jeune femme en buste, signé et daté 1632, lequel est aujourd'hui dans la galerie de mon ami M. Dumont, de Cambrai.

1633. Encore un *Schutterstuk*, tableau d'arquebusiers, au nouvel

hôtel de ville d'Amsterdam (n° 38 du catalogue), avec vingt-trois figures de grandeur naturelle; six mètres de large! c'est, je crois, le plus grand tableau qu'ait peint Theodor. Les tournures ont assez de caractère, certaines têtes ont de l'expression, les étoffes et les accessoires sont largement brossés, mais l'ensemble manque d'animation et de lumière. Décidément Theodor est meilleur dans ses compositions et ses portraits de petite dimension.

De 1634, j'ai relevé ce monogramme avec la date



mais je ne me rappelle plus où est le tableau, ni ce qu'il représente.

1638. Voici notre Theodor tout métamorphosé. Il a vu Rembrandt, et il s'en est affolé, et il a fait un chef-d'œuvre tout rembranesque, l'*Assemblée des bourgmestres*, du musée de La Haye, gravé par Suyderhoef, qui, à son tour, en a fait un chef-d'œuvre de gravure. Le tableau n'est pas daté, mais il est certainement de l'année 1638, où se passe la scène représentée : l'avocat Cornelis van Davelaer, *præfectus patricii equitatus*, annonçant aux bourgmestres d'Amsterdam l'arrivée de Marie de Médicis. L'estampe de Suyderhoef a paru en 1639, dans l'ouvrage de van Baerle, publié comme un souvenir de cette entrée royale. C'est à la célèbre vente Braamcamp (Amsterdam, 1771) que la merveilleuse petite peinture de Theodor de Keyser fut achetée, pour La Haye, 510 florins. Elle se vendrait aujourd'hui plus de 50,000 francs [1].

De la même année est un petit portrait de femme, qui porte le monogramme et la date, et que je connaissais depuis longtemps dans la collection de M. Cremer. Je viens de l'acheter à Bruxelles en vente publique. Il est tout aussi rembranesque que les *Bourgmestres* du musée de La Haye et, par l'intensité de la couleur, il rappelle le petit portrait d'Ephraïm Bonus, dans la galerie Six van Hillegom, à Amsterdam, et dont Rembrandt a fait aussi une si magnifique eau-forte (Claussin, n° 275; Charles Blanc, n° 172).

1639. Un portrait d'homme assis, le coude appuyé sur une table. Chapeau à larges bords, fraise molle tombante, costume noir. Galerie du comte Dubus de Gisignies, sénateur, à Bruxelles. La signature, suivie de la date, est en toutes lettres. La tête est prodigieuse de vie. A voir la

1. Voir sur ce tableau et sur Theodor de Keyser nos *Musées de la Hollande*, tome Ier, p. 234; et sur la gravure le Catalogue de l'œuvre de Suyderhoef, n° 102, par M. Wussin, bibliothécaire de l'université de Vienne.

photographie que j'ai de ce portrait, tout le monde le prend pour un Rembrandt.

1640. Le pendant, femme assise, la main gauche sur le bras du fauteuil. Même galerie. Signé du monogramme seulement, avec la date.

1642. De cette année est daté le chef-d'œuvre appartenant à M. Double et qu'on a admiré à l'Exposition rétrospective des Champs-Élysées. Intérieur de famille, le père, la mère et le jeune garçon. L'influence de Rembrandt domine encore dans cette peinture expressive, d'une couleur succulente et harmonieuse. Avec les *Bourgmestres* du musée de La Haye, c'est une des œuvres les plus parfaites de Theodor dans sa manière rembranesque.

M. Double a un autre de Keyser, petit portrait d'homme, ovale, tête nue, collerette molle tombante, pourpoint de soie noire brochée. Le modelé est si ferme qu'on dirait un petit buste en métal.

De 1642, nous sautons un peu loin, jusqu'en 1657 et 1658, les dernières dates connues dans l'œuvre de Theodor de Keyser.

Le tableau de 1657 est cité par van Eynden : Composition symbolique, peinte pour un dessus de cheminée à la *Desolate Boedelskamer* (Chambre des Insolvables). J'ai quelque souvenir d'avoir vu ce tableau à la maison des Orphelins, dans Kalver straat, mais je ne garantis pas la citation de van Eynden.

Le tableau de 1658, signé en toutes lettres avant la date, est celui du musée de Munich : *Jeune intendant rendant des comptes à une vieille dame;* les âges, soixante-deux pour la dame et vingt-six pour l'intendant, sont marqués sur le fond.

Après 1658, plus d'indication quelconque, ni par les œuvres, ni par les documents écrits, à moins que le Thomas dont parle M. Scheltema ne soit notre Theodor. Autrement on peut supposer que Theodor, né en 1595, est mort vers 1660, après avoir travaillé de 1616 à 1658.

Mais il convient de mentionner encore les autres tableaux que je connais de Theodor sans y avoir constaté de date, et parmi lesquels il y a aussi des chefs-d'œuvre.

Dans les musées d'abord.

Outre ses *Bourgmestres*, le musée de La Haye possède un autre de Keyser superbe : portrait en pied d'un magistrat assis près d'une table. A la célèbre vente Leendert de Neufville, Amsterdam 1765, il fut payé 405 florins. C'était beaucoup alors, ce serait bien peu à présent : dix fois au-dessous de la valeur réelle. Il doit être à peu près de la même époque que le *Marchand* de la National Gallery et les volets de M. Suermondt, — vers 1627, 1628 ?

Le musée d'Amsterdam a trois de Keyser : la *Famille Hoogerbeets*, attribuée à Hendrik, un portrait de l'amiral Hein, en buste et de grandeur naturelle, et un Intérieur avec ce même amiral, des personnes de sa famille, femmes et enfants, et même un domestique de couleur qu'il avait sans doute ramené de ses voyages aux Indes.

Au musée de Bruxelles sont entrés récemment deux de Keyser qui ne sont pas encore catalogués : portraits de vieilles dames, les deux sœurs, assises et vues jusqu'à mi-jambes. Ils viennent de M. Cremer qui les avait décrochés en Gueldre dans la maison de la famille pour laquelle ils avaient été peints. Aussi sont-ils d'une conservation irréprochable. L'un des deux a le monogramme, mais sans date.

Au musée de Berlin, grand tableau de famille (*Familiengemälde*), avec le père, la mère, deux fils et trois filles, qui ont tous leurs âges marqués près de leurs têtes, comme dans le tableau du musée de Munich. Cette peinture très-importante fut payée, à la vente de Gerard Hoet, La Haye, 1760, — 75 florins!

Au musée de Gotha, autre tableau de famille, un bourgmestre d'Amsterdam, avec sa femme et ses enfants, dans un paysage : et un portrait d'homme à grand chapeau.

Au musée de Francfort, un gentilhomme monté sur un cheval noir, marqué de blanc à la tête et aux pieds, et suivi de deux chiens. Très-beau paysage en pleine pâte, qui tient d'Aalbert Cuijp, mais avec des lumières olivâtres dans les tons de Hobbema. Le pourpoint de satin blanc du cavalier est aussi admirable que les fameux satins de Terburg. Le tableau est signé d'un grand monogramme, où le T s'élève comme une croix au-dessus des deux autres lettres :

Il y avait en 1862, chez M. Slaes, marchand de tableaux, à Bruxelles, une espèce de pendant à ce Cavalier de Francfort : gentilhomme à cheval, pareillement, et suivi d'un valet de chasse tenant en laisse deux lévriers. Fond de paysage au soleil couchant.

Dans la galerie Lichtenstein, à Vienne, un beau portrait d'homme, tenant de la main gauche une lettre sur laquelle paraît être le monogramme ordinaire :

Dans la galerie de M. Hausmann, à Hanovre, une jeune femme revenant de l'église, la main droite portant son livre de prières, la main gauche ballante, tenant de longs gants blancs. Costume noir, cornette et fraise, mais pas de manchettes. C'est très-sobre et très-fort.

Dans la galerie de M. Tronchin, à Genève, deux portraits superbes. Dans la galerie du baron Steingracht, à La Haye, un portrait. Dans la galerie de Kat, à Dordrecht, il y avait aussi un « portrait de ministre protestant » qui a passé à la vente publique de cette collection, Paris, 1866. A la vente Weyer, Cologne, 1862, un portrait d'homme en pied, signé du monogramme et daté, était catalogué Terburg (n° 443). Je pourrais citer bien d'autres portraits et d'excellents tableaux de famille, par exemple chez M. Prœtorius, à Amsterdam, et dans quelques collections de l'Allemagne.

A Paris, après le chef-d'œuvre de la galerie Double et mes deux petits portraits de femmes, je ne connais plus de Theodor de Keyser que chez M. Auguiot : il a rapporté d'Allemagne un portrait d'homme que j'avais vu à Vienne en 1865 et dont le propriétaire demandait alors un prix très-élevé. L'homme, galamment costumé, est assis près d'une table, sur laquelle une tête de mort, la gravure d'un portrait de femme, etc.; contre le mur sont accrochées une guitare et une épée. M. Auguiot possède aussi un fin portrait de vieille dame, qui paraît être de Theodor de Keyser, et dont M. Dutuit de Rouen a le pendant. La figure, entière, est de très-petite dimension, à peu près comme celles de Gerard Dov.

Je n'ai jamais vu de dessins authentiques de Theodor de Keyser. Il n'y en a point dans les collections du musée de Rotterdam, ni du Teylers museum à Haarlem, ni dans la collection Fodor léguée à la ville d'Amsterdam, ni dans la précieuse collection de M. Jacob de Vos, ni dans les autres collections hollandaises que je connais.

Theodor de Keyser a-t-il été gravé par d'autres graveurs que Suyderhoef? Je ne sais. On pourrait y voir, au Cabinet des estampes.

Maintenant, ne vous semble-t-il pas, comme à moi, que ce de Keyser est un peintre de qualité, et qu'il faut décidément le classer parmi les maîtres hollandais de premier rang.

P. S. — Mais voici encore du nouveau, depuis que cet article est imprimé! M. Scheltema me communique la note suivante, qu'il vient de trouver dans les archives d'Amsterdam :

« *Thomas Hendriksz* (fils de Hendrik), de Keyser, *peintre*, achète une maison, sur le côté sud du *Leliegracht*, le 12 avril 1630. »

Ce Thomas existe, bien sûr, puisqu'il figure avec ce prénom dans quatre documents :

L'achat d'une maison en 1630; son acte de mariage en 1640; les vers de Vondel, sur le portrait du chevalier Laurens Reael; et, la meilleure preuve qu'il a vécu, — c'est qu'il est mort, et qu'il a été enterré dans l'église du Sud, le 19 novembre 1679.

Mais comment ne voit-on jamais de ses tableaux?

Est-ce que ce Thomas, *peintre,* et *fils de Hendrik* le grand architecte, ce Thomas célébré par le grand poète Vondel, ce Thomas dont le prénom est consigné quatre fois dans des pièces authentiques, qui demeurait à Amsterdam, qui s'y mariait, qui y mourait, ne serait pas le Theodor dont le *prénom* n'est écrit nulle part en toutes lettres, l'auteur du portrait de Hendrik gravé par Suyderhoef, des *Bourgmestres* du musée de La Haye, gravé par le même artiste, et de toutes les peintures signées du monogramme TDK?

Est-ce que le prénom de Theodor, inscrit dans tous les catalogues de la Hollande et de l'Europe, serait une *mistake,* comme il est arrivé quelquefois pour les prénoms indiqués par une simple initiale, pour A. van Beyeren, entre autres, qui est encore prénommé *Albert* dans le catalogue d'Amsterdam et ailleurs, quoique son prénom, découvert nouvellement dans les archives de sa guilde, soit *Abraham?*

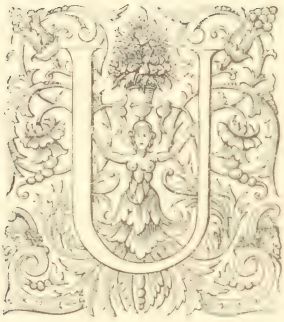
Me voilà bien embarrassé avec ce Thomas! — qu'en pensez-vous? Donnez-moi un conseil.

En attendant que le prénom de Theodor soit confirmé ou qu'il se métamorphose en Thomas, tenez que toutes les peintures ci-dessus décrites sont du même de Keyser, qui signe T. D. K.

W. BÜRGER.

(La suite prochainement.)

MADEMOISELLE GODEFROID



Un des hommes de notre temps qui a porté dans la critique et l'appréciation des choses d'art le goût le plus fin, les vues les plus élevées et la conscience la plus droite, Charles Lenormant, écrivant en 1847, dix ans après la mort de François Gérard, une étude développée sur le peintre de *Psyché* et de la *Bataille d'Austerlitz*, parlait en ces termes de l'école de David, tombée alors dans un étrange discrédit :

Quand le public cria *tolle* contre l'école de David, on nourrissait des espérances maintenant en grande partie déçues. Pour quelques-uns c'était au nom de l'antiquité elle-même que l'anathème était lancé; on accusait l'école de David de l'avoir mal comprise et mal interprétée; on avait une confiance entière dans le succès de certains esprits indépendants qui, ayant évité l'influence délétère du goût académique, semblaient avoir puisé leurs inspirations à des sources plus pures, aux sources mêmes où s'étaient abreuvés les génies de l'antiquité.

Fasse le ciel qu'on ne soit pas complétement détrompé! Mais quelque bonheur que je souhaite désormais à ceux que soutenaient alors de si chaudes espérances, on ne retrouvera plus le mouvement et la confiance qui s'étaient emparés, il y a quinze ans, de tant de bons esprits. Au lieu de former une opinion collective, on s'est divisé en une foule de coteries : il n'y a de général que le succès de l'industrie. En fait d'art, tout consiste à travailler dans le goût du jour, comme on coupe un habit ou comme on monte un chapeau. Le grief fondamental contre l'école de David, ce n'est pas d'avoir manqué le but qu'elle se proposait, c'est d'avoir indiqué une route trop longue et trop difficile; chacun ne se préoccupe plus d'autre chose que des moyens de réussir vite et à peu de frais; le petit nombre de ceux qui échappent à l'entraînement général a, malheureusement, la faiblesse qui s'attache à des efforts isolés.

Quand on se sera tout à fait lassé d'avoir placé tant d'espérances à fonds perdu, un retour inévitable vers le passé rendra plus juste envers David et son école. On reconnaîtra l'avantage attaché à une direction qui proposait l'objet le plus élevé comme le

plus digne d'être atteint; et les hommes qui, comme Gérard, ont partagé ces grandes convictions, paraîtront d'une autre trempe que ce qui s'agite autour de nous.

La réaction annoncée est-elle accomplie? Nous n'oserions l'affirmer; mais ce qui nous paraît incontestable, c'est qu'il se produit dans l'opinion publique un mouvement qui tend à replacer les maîtres de l'école de David au rang qu'ils n'auraient jamais dû perdre dans l'admiration des connaisseurs. Au reste, ce n'est point une discussion d'esthétique et d'école que nous avons le projet de soulever ici, nous nous proposons un but moins ambitieux : celui de faire connaître une femme à laquelle la rare distinction de son esprit, l'élévation de son âme et son talent d'artiste eussent valu la renommée, si sa modestie et l'ardeur de son dévouement ne l'avaient fait s'effacer constamment et se fondre en quelque sorte dans la personnalité plus haute de François Gérard, son maître vénéré.

Vers 1727 ou 28, un jeune peintre du nom de Godefroid, originaire d'Anvers, et sa femme, artiste comme lui, quittèrent leur ville natale et vinrent se fixer à Paris. On ne sait trop quelle était la valeur de leurs pinceaux; mais, à défaut de grands talents, ils pratiquaient et apportèrent en France le secret du rentoilage des tableaux, opération qui, jusqu'alors inconnue chez nous, était environnée d'un grand mystère. Ils firent rapidement de fort brillantes affaires, et avaient sept enfants lorsque le malheureux Godefroid fut tué en duel par un Hollandais, Oukstout, son rival dans la restauration et le rentoilage des tableaux. La veuve avait heureusement du courage et de la tête, elle continua l'industrie de son mari avec l'aide de son fils aîné, Ferdinand-Joseph, âgé de dix-huit à vingt ans. Mais le jeune homme n'ignorait pas que Oukstout avait assailli son père au sortir d'un déjeuner et traîtreusement profité du trouble où il était pour lui ôter la vie, et il ne respirait que la vengeance. Ayant un jour rencontré son ennemi sous un guichet du Louvre, il le poursuivit l'épée à la main et l'eût tué sans un tourniquet dont l'homme profita pour s'esquiver. L'affaire fit assez de bruit pour arriver aux oreilles de M. de Marigny, surintendant général des bâtiments. Godefroid, souvent employé par le roi, était connu de Louis XV, qui s'intéressait à sa veuve. On arrangea que Ferdinand Godefroid, qui suivait la peinture et annonçait de belles dispositions, irait passer quelques années à Rome, et on lui donna une pension avec laquelle il y séjourna sept ans. Ce Ferdinand-Joseph fut le père de notre héroïne, Marie-Éléonore, qui naquit à Paris le 29 juin 1778.

Quelques notes manuscrites de cette femme distinguée, dont le sou-

venir est fidèlement gardé par tous ceux qui l'ont approchée, nous ont fourni les détails que nous venons de reproduire. Nous emprunterons encore quelques passages à son manuscrit, parce qu'ils nous semblent faire assez bien connaître le monde des artistes à l'époque qui précéda immédiatement la Révolution. Nous laisserons parler Mme Godefroid :

A son retour d'Italie, nous dit-elle, mon père, qui avait connu ma mère tout enfant (ils demeuraient tous deux dans le cloître Saint-Germain-l'Auxerrois), la retrouva une charmante fille et en devint amoureux. Mais c'est peut-être le moment de dire quelque chose sur ma mère, elle se nommait Ganneron et était de la plus humble bourgeoisie, mais jolie, vive, intelligente. Un M. Gondin, président à mortier, je ne sais de quelle chambre, ayant eu, ainsi que sa femme, des relations avec la famille de ma mère, la demanda à ses parents pour l'élever et lui fit donner une aussi bonne éducation qu'on le pouvait alors désirer. C'est dans cet état que mon père la retrouvait. Ma mère était fort bonne musicienne et chantait bien. Mon père avait de l'esprit, de la facilité, un parfait naturel et toute cette façon d'être que donne l'habitude des arts et qui n'empêche pas qu'on ne soit de fort bonne compagnie ; je me rappelle de lui de la façon la plus précise. Je l'ai vu en relation avec des gens très-haut placés, avec lesquels son attitude était digne et libre. J'ai vu chez lui M. Bertrand de Malleville, intendant de Rennes ; M. de Joubert, trésorier des états de Languedoc ; la famille de Villiers du Terrage et bien d'autres qui m'ont toujours paru le traiter avec une grande considération. Il était d'ailleurs lié avec tous les artistes distingués ses contemporains : le vieux Joseph Vernet, son fils Carle, David, Vincent Suvée, directeur de l'école de Rome ; Doyen, aimable et habile homme ; Julien, le sculpteur ; Fragonard, père de tous les Fragonard, homme de beaucoup d'esprit et de talent ; Moreau, le dessinateur ; Méhul, Pajou, le statuaire ; c'étaient là, avec Brénet, le plus intime ami de mon père, les personnes qui passaient à peu près toutes leurs soirées chez ma mère. »

Ces réunions d'artistes, au milieu desquelles avait grandi la jeune Éléonore Godefroid et où son goût s'était formé, avaient pour théâtre le palais même du Louvre, où son père avait obtenu un logement à son retour de Rome.

Sous l'ancien régime, en effet, le roi accordait des appartements au Louvre non-seulement à des officiers de sa maison, mais à des grands seigneurs, à des artistes, à des savants et à des gens de lettres. Ces concessions de logements étaient des faveurs extrêmement enviées et recherchées, aussi l'hospitalité royale dégénéra-t-elle bientôt en un déplorable abus. Pour avoir une idée de tout ce que les bâtiments du Louvre ont indûment contenu, il faut étudier les planches de l'ouvrage de Blondel qui indique avec la plus scrupuleuse exactitude, et sans y sembler voir ni inconvénients ni abus toutes les distributions que les envahisseurs autorisés faisaient subir à ce pauvre monument. Nous en trouvons aussi un tableau saisissant dans le travail plein de goût, d'érudition et de curieuses recherches que M. Vitet a consacré au palais du Louvre. Nos

lecteurs nous sauront certainement gré de remettre sous leurs yeux cette page écrite avec toute la verve de l'indignation :

Du vivant de Louis XIV l'invasion du Louvre s'était contenue dans de certaines bornes. On s'était contenté de concéder des logements à quelques officiers de la couronne et, par faveur singulière, des ateliers à quelques artistes éminents. C'était aussi une hospitalité inoffensive que celle qu'avait donnée le roi à plusieurs corps savants, à l'Académie française, aux Académies des inscriptions et des sciences, à l'Académie de peinture et de sculpture, puis enfin à l'Académie d'architecture. Mais sous la Régence et dans les vingt-cinq ou trente années qui suivirent, il n'y eut plus un rapin en faveur qui ne s'arrogeât le droit d'avoir au Louvre un atelier, pas un valet de cour qui n'y introduisît sa famille. Pour décupler les logements il fallut entre-soler presque toutes les grandes salles, les couper de deux ou trois cloisons, ouvrir dans l'épaisseur des murs des cages d'escalier, des gaînes de cheminée : de tous côtés et à tous les étages on vit des tuyaux de poêle vomir la suie et la fumée. C'était une grande hôtellerie où chacun faisait son lit à sa façon et travaillait pour soi. Ceux qui avaient des chevaux trouvaient moyen de les loger. Le vestibule qui fait face à la rue du Coq servait de remise à cinq voitures et d'écurie à quatorze chevaux. M. le duc de Nevers avait sa petite écurie dans une des salles occupée aujourd'hui par les sculptures de la Renaissance; M. de Champlot et M. de Tessé avaient installé leurs carrosses et leurs chevaux dans la grande salle des Moulages. Mais ce n'était pas tout. Pour aider à cette dégradation intérieure, on avait adossé aux façades extérieures et plus particulièrement au soubassement de la colonnade les établissements les mieux faits pour ronger un monument par sa base. Ainsi dans l'ancien hôtel de Longueville, démoli seulement en partie, comme nous l'avons dit, on avait transporté la poste aux chevaux et les relais du royaume. Les chevaux avaient leurs mangeoires contre le mur de la colonnade, et les poutres du hangar qui les couvrait étaient scellées dans le mur. Tout à côté on avait placé les écuries de la reine, et sur les ruines du petit Bourbon s'élevaient des appentis en bois qui pouvaient à chaque instant prendre feu et calciner les pierres du voisinage. Enfin, dans l'intérieur même de la cour du Louvre, un certain nombre de baraques, construites lors de la grande activité des travaux pour abriter les matériaux et loger les ouvriers, n'avaient pas été démolies; elles furent envahies comme le reste; douze ou quinze ménages s'y entassèrent. C'était une petite ville, une colonie, comme à Nismes et à Arles dans le cœur des arènes. A force de tolérance la possession s'affermissait de jour en jour, et chacun, se croyant maître chez soi, agrandissait sa demeure.

C'est dans cet état que M. de Marigny, en devenant surintendant général des bâtiments, avait trouvé le Louvre; lorsque à force de prières il eut obtenu du roi l'autorisation d'en poursuivre la restauration et l'achèvement, il commença par déblayer l'enceinte du palais; mais ses efforts ne purent qu'enrayer momentanément l'abus sans le détruire, et lui-même accorda des logements au Louvre, car c'est à sa bienveillance que Godefroid dut celui dont sa fille va nous faire la description :

Quand on vous accordait la faveur de disposer d'une ou de deux grandes salles du

Louvre, elles étaient dans l'état le plus brut. Chacun, selon ses moyens ou son goût, s'y construisait un domicile plus ou moins agréable dont l'atelier occupait toujours la partie principale. Les rez-de-chaussée étaient dévolus aux sculpteurs, les peintres avaient le premier ou le second étage. Le logement de mon père était situé au premier, précisément au-dessus des ateliers que le mouleur Jacquet a occupés si longtemps. Il consistait en un très-grand atelier qu'il prêta plus tard à David pour ses élèves, pendant que celui-ci faisait arranger ses ateliers à son retour de Rome en 1786, je crois. Mon père s'était fait construire un logement pris sur la hauteur de la salle à côté de l'atelier; l'une des deux pièces qui le composaient donnait sur la cour de l'Oratoire et c'est par là que j'ai vu l'incendie de l'Opéra, qui m'a laissé une très-vive impression. L'atelier de Brénet était juste au-dessus du guichet de la colonnade en face Saint-Germain-l'Auxerrois; à côté de la grande salle qui lui servait d'atelier, il en avait un petit qu'il prêta quelque temps à M. Gérard. Le logement de sa famille était pris, comme le nôtre, sur la hauteur de l'étage, et au second se trouvait l'atelier particulier de Brénet, établi dans une portion des immenses greniers du palais; il l'avait fait extrêmement bien arranger.

C'est là, au sein de cette colonie ou plutôt de cette ruche d'artistes qu'abritait le palais de nos rois, que la conformité de goûts et d'études et une cordiale intimité réunissaient autour de Mme Godefroid les hommes dont sa fille nous a conservé les noms. « J'y ai vu, ajoute-t-elle, de « petits concerts d'amateurs où Méhul, mon maître de musique, tenait le « clavecin, où L. David faisait une partie de violon, où Mlle Moreau, « depuis Mme Carle Vernet, chantait. Dans l'auditoire se trouvait Mme de « Fourcroy, alors Mme de Wailly, femme de l'architecte qui avait construit « la première salle de l'Odéon : elle était remarquablement belle, fort « brillante, fort bonne, et mon père l'aimait tendrement. C'est en reve- « nant de chez elle, un soir du rigoureux hiver de 1788 à 1789, que, se « sentant saisi de froid, il entra au café de la Régence pour se réchauffer « en y prenant une bavaroise, et qu'il fut frappé d'une apoplexie fou- « droyante. »

Avant d'aller plus loin et de raconter toutes les épreuves que la mort imprévue de son père et les événements de la Révolution firent subir à Éléonore Godefroid, nous voulons encore consigner ici un détail curieux que nous ont révélé ses précieuses notes.

Brénet, membre de l'Académie de peinture, homme excellent, mais de mœurs singulièrement primitives, fut le premier professeur de François Gérard, auquel il s'intéressait vivement et sincèrement. Plus d'une fois au début de ses études, et quand le travail de l'élève n'allait pas à son gré, il lui administra de vigoureux coups de canne; plus tard, charmé de ses progrès, il le favorisa de toutes les manières; il lui prêta pendant longtemps, ainsi que nous l'avons déjà dit, un atelier où Gérard peignait seul

et aux heures qui lui convenaient. C'est à cette époque et dans ces ateliers mêmes qu'Éléonore Godefroid, tout enfant, — elle avait sept à huit ans, et Gérard en avait quatorze ou quinze, — connut celui qui devait être pour elle un ami et un protecteur fidèle, et dans la famille de qui devait s'écouler trente années de sa vie.

« Il venait, dit-elle, se reposer dans l'atelier où je jouais le dimanche « avec les enfants de M. Brénet ; il m'aidait dans mes jeux avec une « gentillesse affectueuse que je n'ai jamais oubliée. »

F.-Joseph Godefroid, que la mort venait d'enlever si brusquement à sa famille, n'était point dépourvu de talent et tenait un rang honorable parmi les artistes de cette époque ; il avait des travaux qui le mettaient dans l'aisance, et nous le voyons en 1785 chargé, par les chanoines de Saint-Denis, d'un tableau de l'abjuration de Henri IV, haut de vingt-cinq pieds. — Outre la petite Éléonore, âgée de onze ans, il laissait à sa veuve un fils de vingt-trois ans, bon élève de David, camarade de Gérard et de Girodet, auquel on reconnaissait dans l'atelier un don naturel de composition. Ce genre de mérite, ce don de pondération dans l'ordonnance des groupes d'un tableau d'où résulte la clarté dans l'indication du sujet a été de tout temps une des qualités de l'école française. David avait institué dans son atelier un concours de *composition* entre ses élèves, dont Godefroid remporta une fois le prix sur les brillants émules qui devaient imposer leurs noms à la renommée, tandis que le sien était destiné à l'oubli ; mais une mauvaise santé, un caractère faible, peu de suite dans les idées, le manque de persévérance et d'énergie mirent d'insurmontables obstacles à sa carrière. Il avait de l'esprit et excellait dans les charges d'atelier : il eût été de force à rivaliser avec les Tiercelin, les Musson et quelques autres mystificateurs à la mode sous le Directoire et devenus célèbres par des plaisanteries d'un goût plus que hasardé ; mais sa sœur nous affirme qu'il n'exerça jamais son talent en ce genre qu'en famille. Le croira-t-on ? Méhul, l'illustre et pathétique compositeur de *Joseph*, était, comme Godefroid, inimitable dans la *farce ;* son imperturbable sérieux donnait une gaieté folle à ses plaisanteries.

Mais revenons à la jeune Éléonore, pour laquelle le sort venait de se montrer sévère en la privant de son protecteur naturel. A partir de 1789, la gêne et des difficultés de tout genre étaient devenues le partage de sa famille. Il faut cependant rendre justice au frère de notre héroïne, il remplaça pour elle autant qu'il était en son pouvoir le père qu'elle avait perdu. Il cultiva avec soin les rares dispositions que dès son enfance elle avait montrées pour le dessin. Tandis que Godefroid, professeur dans

plusieurs pensions de garçons, courait à ses affaires, il employait la *petite* à faire les modèles pour les basses classes de ces mêmes pensions, ce qui lui fut très-utile et la rendit capable de remplir plus tard les fonctions qu'elle occupa longtemps chez Mme Campan.

La tourmente révolutionnaire qui couvrit la France de ruines et de sang n'a pas plus épargné dans sa fureur les classes ouvrières que l'aristocratie de naissance ou de fortune, et les plébéiens n'ont guère fourni moins de noms que la noblesse aux listes de proscription de la Terreur: néanmoins l'humble famille d'artistes dont nous nous occupons, et à laquelle le travail ne fournissait plus qu'à grand' peine le pain de chaque jour, traversa ces terribles années sans se heurter à l'échafaud: mais elle était à bout de toute ressource, et Mlle Godefroid avait même été contrainte de quitter Paris lorsque se leva le jour de Thermidor. C'est à ce moment que notre jeune artiste fut mise en rapport avec Mme Campan.

On sait que cette ancienne femme de chambre de la malheureuse reine Marie-Antoinette ouvrit, vers 1795, un pensionnat de jeunes filles à Saint-Germain-en-Laye. Elle montait le personnel de son établissement et cherchait une maîtresse de dessin. On lui parla d'Éléonore Godefroid qui avait alors dix-sept ans, dessinait à merveille, possédait une voix charmante et était excellente musicienne. Un ami de la famille dont le nom ne nous est pas connu, mais qui était officier de la garde nationale, rédigea une note dont l'original est entre nos mains, la transcrivit sur une feuille de papier à tête imprimée afin de recommander la jeune personne qui soumettait quelques dessins à l'examen du citoyen Campan. Ladite note porte bien l'empreinte du style de l'époque qui la vit écrire, elle vaut la peine d'être reproduite; la voici :

GARDE NATIONALE SÉDENTAIRE DE PARIS.

Municipalité. *2e brigade.*

La citoyenne Godefroid mère adresse au citoyen et à la citoyenne Campan quelques dessins que mademoiselle sa fille lui a envoyés il y a quelques mois. Parmi ces dessins, ceux qui sont composés sont de son invention; quelques autres, ainsi qu'un paysage, sont faits d'après nature, et enfin un autre est traduit de très-petit en très-grand d'après l'estampe de la galerie Farnèz (*sic*) d'Annibal Carrache (c'est la grande tête d'Ariane).

Cette intéressante demoiselle joint à ses talents distingués dans l'art du dessin tous les avantages d'une éducation soignée : elle écrit et parle bien sa langue, fait plusieurs opérations de calcul et elle exerce, pour son agrément, l'art de la musique dans lequel elle a été enseignée par le célèbre Méhul. Ses qualités morales l'ont fait aimer de tous ceux qui la connoissent. Nous ne craignons pas d'assurer qu'on feroit dans Mlle Godefroy une acquisition précieuse. Elle est infiniment modeste, et pour peu qu'un traitement fût raisonnable, il lui conviendroit. Elle ne refuseroit point de se rendre

utile en donnant les premières leçons dont on pourroit avoir besoin dans les différents talents qu'elle possède. Tous ceux qui s'intéressent à elle désirent ardemment la retirer de la situation où elle est depuis quelque temps. On craint avec droit que le grand éloignement des maîtres dont elle recevoit les conseils ne lui soit d'un grand préjudice pour ses talents; et sa mère qui la chérit seroit tendrement affectée de l'avoir plus près d'elle.

On observe que Mlle Godefroy est chez des personnes qui la chérissent, et qu'il n'y auroit que la certitude des avantages dont on vient de parler qui détermineroient madame sa mère à la déplacer, et, comme vous le savez, ses moyens ne lui permettent pas de fausses démarches.

A cette missive Mme Campan répondit en ces termes et de sa main :

Mlle Godefroy paroît avoir un talent agréable dans le dessin, et cette partie conviendroit pour enseigner la classe des plus jeunes pensionnaires; son talent ne pourroit que se perfectionner dans la maison de Saint-Germain. M. Campan ayant toute sa vie cultivé la peinture et ayant séjourné six ans en Italie lui seroit sûrement utile, et Mme Campan ajoute tous les jours à un portefeuille de modèles dessinés par des artistes estimés.

Il reste à savoir si Mlle Godefroy seroit en état d'enseigner les commencements du piano-forté. Comme il y a beaucoup de maîtresses de classes dans un établissement tel que celui de Mme Campan, on lui demanderoit seulement de donner le matin une leçon de dessin qui dure depuis midi et demi jusqu'à trois heures moins un quart. Le reste de la matinée seroit à sa disposition particulière pour se perfectionner dans le dessin et cultiver la musique; et le soir elle aurait à donner des leçons de piano-forté depuis cinq heures jusqu'à neuf. On désire une réponse exacte à la présente note. Tout ce que l'on dit snr les qualités personnelles de Mlle Godefroy est bien fait pour déterminer et même pour donner le désir de jouir de ses talents et de son amabilité. Cette réponse une fois donnée, Mme Campan feroit savoir le sort qu'elle fait aux maîtresses déjà employées dans son institut.

Le marché se conclut : Mlle Godefroid fut admise parmi les maîtresses de l'établissement de Saint-Germain; elle y passa onze ans et ne le quitta que lorsque Mme Campan fut mise à la tête de la maison d'éducation des filles de la Légion d'honneur.

L'institut de Saint-Germain fut, toute proportion gardée, ou du moins voulut être le Saint-Cyr du premier Empire; son pensionnat devint une pépinière de reines, de princesses, de duchesses et de maréchales; il est assez piquant de voir sa fondatrice, enivrée de son succès, jouer à la Maintenon, et au milieu de ses pensionnaires payantes n'être pas bien sûre qu'elle ne surpasse pas la femme de Louis XIV ouvrant un asile aux filles pauvres de la noblesse. On nous pardonnera donc de nous y arrêter un moment et de pénétrer avec Mlle Godefroid dans la pension de Saint-Germain, en nous dégageant toutefois, pour en juger la directrice, des illusions que la reconnaissance

imposait à notre jeune sous-maîtresse. Mme Campan, étant née en 1752, avait quarante-trois ans lorsqu'à l'issue de la Terreur elle eut l'idée de se refaire une existence et une fortune en ouvrant une maison d'éducation pour les jeunes filles. Le moment était du reste merveilleusement favorable au succès d'une spéculation de ce genre; en éducation comme en tout le reste, la Révolution avait fait table rase. Plusieurs pensionnats de filles se fondèrent à cette même époque; aucun ne réussit comme le sien. Une seule maison, celle d'une Mme Lorphelin, lui fit un moment une concurrence redoutable, et Mme Campan ne le lui pardonna jamais. Nous verrons la surintendante de la maison impériale d'Écouen rappeler avec quelque amertume le souvenir de cette rivalité dans une lettre à Mlle Godefroid bien des années après.

Mme Campan, intelligente, active, adroite, plus instruite que la plupart des femmes de sa génération, possédait des talents d'agrément, et, formée pour faire une brillante demoiselle de compagnie, avait ce qu'il fallait pour devenir une habile institutrice.

Elle aimait passionnément l'importance et la domination et n'avait jamais rempli que des rôles subalternes. D'abord lectrice de Mesdames, tantes de Louis XVI, puis femme de chambre de la reine, ce contact perpétuel avec des personnes royales avait surexcité sa vanité, sans lui inspirer de dévouement; aussi ne mérita-t-elle jamais une confiance que la reine ne lui accorda point. Mme Campan eut de la souplesse et point de supériorité dans l'esprit, de la bonté et pas d'élévation dans l'âme. Mêlée à plus d'une intrigue, elle n'eut jamais d'influence. Elle cherchait à dominer et aimait à servir. Mais on ne vit pas impunément dans les antichambres, on en garde la marque, et les courtisans de tous les régimes et de tous les étages peuvent dire comme le chien de la fable :

Le collier dont je fus attaché
De ce que vous voyez est peut-être la cause.

Les Mémoires que Mme Campan a publiés sur la vie privée de Marie-Antoinette ont été prodigieusement lus; ils durent surtout leur succès à l'intérêt douloureux et passionné qui s'attache au sort de cette infortunée princesse; ils sont d'ailleurs écrits avec une certaine grâce, le style en est facile, élégant, et révèle un talent qu'on ne retrouve dans aucune autre des productions plus que médiocres de Mme Campan; il n'est donc guère possible de douter que M. Barrière, qui en fut ostensiblement l'éditeur, ne les ait considérablement retouchés.

Quoi qu'il en soit, Mme Campan dut certainement sa fortune au prestige dont l'entoura l'honneur d'avoir appartenu à la reine. Elle exploita

très-habilement auprès du public, et surtout auprès de Napoléon, les souvenirs de l'ancienne cour et les traditions qu'elle était censée en avoir conservé.

A peine ouvert depuis une année, le pensionnat de Saint-Germain comptait déjà, lorsque Mlle Godefroid y fut admise, un nombre considérable d'élèves, fournies de tous côtés par une société avide de se reconstituer; les deux premières furent les propres nièces de Mme Campan, Mlles Augué, dont l'une fut cette jolie Mme de Broc qui périt à Aix dans un torrent, et l'autre la maréchale Ney. Mme de Beauharnais, près de devenir Mme Bonaparte, y mettait sa fille Hortense et sa nièce Stéphanie. La plus jeune sœur de Napoléon, Caroline Bonaparte, fut aussi, mais pour peu de temps, si nous ne nous trompons, pensionnaire de l'institut de Saint-Germain.

Mme Campan entendait admirablement la flatterie : elle organisa des représentations théâtrales à l'imitation de celles que Mme de Maintenon avait offertes à Louis XIV à Saint-Cyr, et deux fois le héros du jour, au retour de ses glorieuses campagnes d'Italie, vint s'asseoir, suivi d'un brillant état-major, au milieu du troupeau virginal, frais et paré que la directrice offrait à des regards éblouis. L'élite des élèves joua *Esther*; la maîtresse de dessin dut fournir les indications de costumes; on aimerait à connaître la distribution des rôles, mais elle n'est pas venue jusqu'à nous. Nous ignorons quelle fut la reine, la grande-duchesse ou la maréchale futures qui remplirent les personnages d'Esther, d'Assuérus ou de Mardochée; mais la faveur de Mme Campan était établie. Rien n'est plus dangereux pour les jeunes filles que de les donner de la sorte en spectacle. Les lueurs mondaines qui leur apparaissent ainsi tout à coup à travers les applaudissements d'une foule les enivrent et ne peuvent que porter le trouble dans leur imagination. Le ferme et judicieux esprit de Mme de Maintenon ne tarda pas à voir le péril : elle interdit aux demoiselles de Saint-Cyr les représentations théâtrales et les fit rentrer dans le recueillement et la modestie qui doivent présider à l'éducation des femmes. Il n'eût été que sage de faire disparaître du pensionnat de Saint-Germain toutes les occasions de dissipation; mais le système de Mme Campan visait à l'effet extérieur, et l'éducation des filles de la Légion d'honneur se ressentit trop longtemps de ce vice originel. Une petite anecdote que nous trouvons consignée dans les notes de Mlle Godefroid nous montre que les imaginations des élèves et des jeunes maîtresses de Saint-Germain auraient eu besoin, en effet, d'être contenues par une surveillance maternelle, sinon plus sévère, au moins plus prudente que celle dont on les entourait.

« Mlle B... aînée (c'était une maîtresse de classe de vingt à vingt-deux « ans) écrivait fort bien, dit Mlle Godefroid, et pour former son style elle « avait entrepris d'écrire conjointement avec une autre pensionnaire « spirituelle un roman par lettres. Un beau jour elle laissa tomber une de « ces lettres dans l'escalier. Portée à Mme Campan, cette lettre fut pen- « dant quelques heures un grand sujet de scandale et d'émoi dans la « maison. Enfin Mlle B... s'en avoua l'auteur et tout s'expliqua à la plus « grande gaieté de Mme Campan et de son intérieur. »

Le séjour de Mlle Godefroid à Saint-Germain n'avait point mis un terme aux relations d'amitié qui l'unissaient à François Gérard et à sa femme, loin de là : à mesure que l'âge et le travail développaient le talent de la jeune fille, elle appréciait mieux et sollicitait avec plus d'instance les conseils d'un ami devenu l'un des maîtres de l'art et qui prenait un si vif intérêt à ses progrès. Mais la maîtresse de dessin d'un pensionnat nombreux avait bien peu d'heures à sa disposition, aussi trouvait-elle de plus en plus assujettissantes les fonctions qu'elle remplissait. Les leçons de tout genre qu'elle donnait lui prenaient un temps considérable qui eût été bien plus utilement et plus agréablement employé à des travaux personnels sérieux. Elle pensait donc à quitter l'établissement de Mme Campan lorsqu'un décret de l'empereur Napoléon, rendu le 15 décembre 1805, quelques jours seulement après la bataille d'Austerlitz, ordonna la fondation de trois maisons d'éducation pour les filles des membres de la Légion d'honneur; une de ces maisons, celle destinée aux filles des légionnaires, officiers généraux, officiers supérieurs ou fonctionnaires dans l'ordre civil, fut immédiatement créée. On l'installa dans les bâtiments du magnifique château d'Écouen: la fondatrice du pensionnat de Saint-Germain en était nommée surintendante.

La transformation de l'institut privé de Saint-Germain en un établissement impérial mit un terme aux irrésolutions qui agitaient Mlle Godefroid et fixa sa destinée. Écouen était encore plus éloigné de Paris que Saint-Germain, le nombre des élèves en était officiellement porté à trois cents, il eût fallu s'y consacrer tout entière, renoncer à la carrière indépendante qu'on se sentait en état de se créer : la jeune artiste ne put s'y résoudre. Mme Campan apprécia les motifs qui déterminaient Mlle Godefroid, et on se sépara de la meilleure intelligence du monde, en conservant des rapports étroits de bienveillance d'un côté et de gratitude de l'autre que le temps n'affaiblit pas.

Gérard, dans l'atelier de qui Mlle Godefroid vint travailler à son retour à Paris, habitait au palais de l'Institut, que l'on désignait encore alors sous le nom de palais des Quatre-Nations, l'appartement contigu à

la bibliothèque Mazarine, en face du pont des Arts, où M. de Sacy loge en ce moment [1]; il chargea d'abord Mlle Godefroid de quelques copies, et, dès qu'il la vit en état de réussir, il lui procura des travaux personnels. Il trouvait en elle de rares qualités de dessin et une couleur juste et franche qu'elle devait peut-être à son origine flamande. Elle réussissait admirablement dans le portrait, elle en a fait un grand nombre et d'excellents. Nous en possédons la liste écrite de sa main, elle monte à plus de cinquante en pied ou en buste à l'huile, sans compter une foule de dessins et de portraits à l'aquarelle à la manière d'Isabey. Absorbée d'ailleurs par le concours actif qu'elle prêtait aux travaux de son maître, concours qu'elle a toujours et hautement protesté n'avoir été que celui d'un ouvrier, Mlle Godefroid n'eut qu'une fois, en 1842, l'occasion de composer un tableau. Elle exécuta pour une église du Sénégal une Notre-Dame du Rosaire, où les figures de deux chrétiennes agenouillées aux pieds de la Vierge, l'une de race blanche et l'autre de race africaine, formaient un ensemble plein de grâce et d'un style religieux et élevé. L'intelligence, le zèle, les rapides progrès de l'élève, en firent donc bientôt un des auxiliaires les plus utiles d'un peintre dont les travaux se multipliaient en même temps que grandissaient sa renommée, son crédit et sa fortune. Mais ce ne fut pas seulement un aide intelligent et laborieux que Gérard rencontra dans Mlle Godefroid; un esprit fin exempt de toute prétention, une humeur enjouée, beaucoup de tact, un jugement droit et sain, rendaient sa société aussi agréable que sûre. Elle était capable d'éprouver les plus profondes affections, et l'absence de tout lien de famille lui fit porter dans l'amitié, avec l'ardeur d'une âme passionnée, un dévouement sans bornes, une abnégation aussi complète que rare; elle eut, en s'attachant à Gérard, l'occasion d'exercer tous ces trésors de douceur et de dévouement.

Gérard, en dehors des dons spéciaux qui ont fait de lui un peintre éminent, avait reçu de la nature des facultés supérieures. Il avait prodigieusement d'esprit, de la bonté, une générosité instinctive inépuisable, le goût des lettres et le sentiment de la grandeur en toutes choses. Les agréments de sa personne et le charme de sa conversation avaient valu à Gérard des succès d'homme du monde dans la meilleure compagnie. Mais il était nerveux, ombrageux, sujet à des accès d'humeur noire et parfois à de profonds découragements : ceci, je crois, n'est pas

1. C'est en 1812 que Gérard s'établit dans la maison qu'il s'était fait construire rue Saint-Germain-des-Prés, 6, et où Mme Gérard obtint de Mlle Godefroid de venir vivre avec eux.

rare chez les artistes, qui payent souvent la délicatesse d'organisation avec laquelle ils perçoivent le beau par une irritabilité de sensitive. Une anecdote que nous empruntons aux *Souvenirs et Correspondance* de Mme Récamier donne bien la mesure de la sorte de susceptibilité nerveuse, de l'emportement d'enfant gâté à laquelle Gérard se laissait emporter. C'était à la fin de 1802, Gérard venait de faire le portrait de la belle Mme Récamier :

Lorsque le portrait fut tout près d'être achevé, plusieurs des amis de cette célèbre personne demandèrent à être admis à l'admirer en assistant aux dernières séances. Leur présence dans l'atelier de l'artiste, leurs observations peut-être, l'avaient impatienté, mais il avait rongé son frein. Restait une dernière séance pour quelques retouches; Christian de Lamoignon, intimement lié avec Mme Récamier, n'avait pas vu le portrait, et sollicita d'elle l'autorisation de profiter de sa présence dans l'atelier cette dernière fois pour voir, avant que le public n'en eût connaissance, cette peinture dont la société s'occupait.

Mme Récamier avait les impressions trop fines pour ne pas s'être aperçue de l'impatience que les précédentes visites et les propos des gens du monde avaient donnée au peintre; elle dit à M. de Lamoignon qu'elle hésitait à autoriser sa visite, parce qu'elle redoutait l'humeur de Gérard. « Oh ! dit M. de Lamoignon, cela serait possible avec tout autre, mais non pas pour moi : Gérard a toujours été très-aimable dans tous mes rapports avec lui, je suis de ses amis; ne m'interdisez pas la visite, je suis sûr qu'elle lui fera plaisir. »

Le lendemain, pendant la séance, on frappe un coup discret à la porte de l'atelier; Mme Récamier se doute que c'est Christian de Lamoignon, mais voyant le front de Gérard se rembrunir et ses sourcils se froncer à la pensée d'un importun, elle dit fort timidement : « On frappe à votre atelier, monsieur Gérard. C'est probablement M. de Lamoignon, un homme qui admire beaucoup votre talent. » On frappe de nouveau, et cette fois M. de Lamoignon lui-même s'annonce : « C'est moi, monsieur Gérard, Christian de Lamoignon, qui sollicite la faveur d'être admis. » Gérard, furieux, entre-bâille la porte, sa palette d'une main et son garde-main de l'autre : « Entrez, monsieur, entrez, lui dit-il, mais je crèverai mon tableau après. » Il le poussait quasi dans l'atelier en répétant sa menace : « Je crèverai mon tableau après. » M. de Lamoignon, avec beaucoup de modération et de bon goût, dissimula le mécontentement que lui causait cette boutade, et répondit en s'inclinant : « Je serais au désespoir, monsieur, de priver la postérité d'un de vos chefs-d'œuvre, » et il sortit.

Il faut qu'on nous permette de revenir encore à Mme Campan avec laquelle, nous l'avons dit, Mlle Godefroid gardait des relations très-affectueuses. Une seule des trois maisons décrétées en 1805 pour les filles de la Légion d'honneur avait été fondée à Écouen : Mme Campan, alors à l'apogée de sa faveur, en avait été nommée surintendante. En 1811, M. de Lacépède étant grand chancelier de la Légion d'honneur, et peu d'accord, à ce qu'il semble, avec Mme Campan sur la direction imprimée à l'éducation, une seconde maison également de trois cents élèves

s'ouvrit à Saint-Denis dans l'ancien et spacieux couvent des Bénédictines. La direction de cette nouvelle maison fut confiée à la baronne du Bouzet, inspectrice à Écouen. Les deux établissements rivaux n'existèrent simultanément que bien peu d'années. Une ordonnance royale du 9 juillet 1814 supprima la maison d'Écouen et la réunit à celle de Saint-Denis; mais rien ne faisait encore prévoir ce dénoûment. Grand avait été, on le conçoit, le déplaisir, grande l'irritation de Mme Campan, qui avait rêvé une surintendance étendue à toutes les maisons de la Légion d'honneur. Nous en trouvons l'expression dans la lettre suivante qu'elle adressait à l'amie dont elle ne craignait pas de fatiguer l'obligeance :

Mme CAMPAN A Mlle GODEFROID.

Écouen, 17 juillet 1813.

Je t'écris de mon lit, ma chère amie, où je suis retenue par un mal au pied : cependant je ne veux pas que mon cher fils entende ou lise ce mot de *lit*, car il me croiroit malade. Je ne le suis pas, mais les humeurs de mon pauvre corps ont été cruellement secouées, et mes idées se portent toujours vers cette horrible catastrophe [1]. Ce gouffre ! ce torrent ! cette chère Adèle ! cela me revient mille fois le jour. — Ah ! chassons cette idée ! — Je fais ce que je puis. Ma maison, mes devoirs, ces nombreux enfants m'occupent, ce seroit le vrai moyen de me distraire, mais là je trouve des dégoûts. M. le grand chancelier, n'ayant pas voulu faire affilier les maisons impériales comme l'ont été les six maisons religieuses de Mme de Luzan, ce qui n'y eût établi qu'un même esprit et de l'émulation sans rivalité, a mis les maisons de Saint-Denis et d'Écouen en constante rivalité à deux lieues l'une de l'autre ; et, craignant les préventions favorables que mon expérience eût pu attirer sur Écouen, met un grand intérêt politique à faire briller Saint-Denis au détriment de ce pauvre Écouen ; je puis même vous dire qu'il me fait l'honneur de se mettre en balance avec moi-même, car il va une et deux fois par semaine dans cette maison et y anime tout par sa présence. Je me défends fort bien dans mon petit château, notre institution va à merveille, car si le grand chancelier a tous les avantages possibles sur moi, j'ai mes vieilles années d'institutrice de mon côté, et, dans ce qui s'appelle l'enseignement, Écouen ne sera jamais inférieur. Garde ceci pour toi, mais j'ai retrouvé ici la rivalité de la maison Lorphelin avec la prépondérance d'un grand seigneur à plaques et à ruban qui fait valoir la petite surintendance de Saint-Denis. Ceci ne doit pas vous passer, car, dans ce cas, il est une certaine dignité à ne se pas plaindre. Cependant j'ai toujours beau jeu quand l'empereur vient, parce qu'il trouve ici, si je puis m'exprimer ainsi, un certain phion (*sic*) de la chose qui tient à mon habitude et que l'on ne peut me voler, quoiqu'on veuille me le marchander. Tout ce bavardage, ma chère enfant, est pour te faire entrer dans une petite conspiration d'école : elle est bien innocente. Quand l'empereur vient, il aime que les élèves aient quelque chose à lui présenter. Pourrais-tu nous rendre l'éminent service de me faire prêter un portrait du roi de Rome, s'il en reste un dans l'atelier de M. Gérard ? Il serait caché ici et fait très-promptement. Si M. Gérard, auquel je te

1. La mort de Mme de Broc.

permets de montrer mon griffonnage, veut bien servir un peu à me donner les moyens de me défendre ou de me venger de petits dégoûts par le succès que cela m'assure à la première visite de l'empereur, j'en serois reconnaissante. C'est une terrible chose qu'un *brimborion* de petite célébrité, lui qui doit connaître le poids d'une vraie gloire; il verra que non-seulement le *bien,* mais le modeste *mieux* blesse tous les hommes et qu'il y a un certain penchant de taper fort sur ceux dont on a un peu parlé. Hélas! ma chère amie, dix mille et même six mille livres de rente m'eussent assuré bien du repos, et je n'aurois pas brigué les succès de pédante en titre si je les avois eues; il faut donc prendre tout cela comme nécessité, se défendre par les soins et le travail, et patienter avec une résignation d'autant mieux motivée, qu'il n'y a pas un grand nombre d'années à le supporter encore.

Dis-moi où en est le portrait de cette pauvre Adèle.

Mme Voisin ira te voir lundi.

GENEST CAMPAN.

La surintendante d'Écouen ne se trompait pas en voulant appuyer son crédit chancelant sur l'amour que l'empereur portait à son fils. La prédilection de Napoléon pour le portrait que Gérard avait fait du roi de Rome, l'émotion avec laquelle il avait vu pour la première fois cette image de celui que son orgueil paternel aimait à croire l'héritier de son empire, nous a été attestée par un billet du baron de Beausset, préfet du palais :

M. DE BEAUSSET, PRÉFET DU PALAIS, BARON DE L'EMPIRE.

[illegible] 1812.

Mandez à Gérard qu'il a fait un chef-d'œuvre. Voilà, mon cher Apelles, les expressions de Sa Majesté l'Empereur en contemplant les traits augustes du roi de Rome. Ces mots disent plus que je ne pourrais vous en dire, et seront votre plus belle récompense. Je suis arrivé à la tente de l'Empereur la veille de la grande et mémorable bataille du 7. Sa Majesté n'a pu se refuser au plaisir de faire admirer votre portrait du plus bel enfant de l'Empire par les officiers généraux de sa cour et de son état-major. Il a été présenté à leur admiration, pendant quelques minutes, devant la tente de Sa Majesté.

Recevez, etc. DE BEAUSSET.

Il est midi, le canon gronde aux avant-postes, et probablement dans quelques jours nous serons à Moscou, dont nous ne sommes plus qu'à vingt lieues.

Nous n'en avons pas fini avec la correspondance de Mme Campan, d'autres événements politiques nous y ramèneront; il nous faut à présent essayer de peindre la brillante existence de Gérard et faire apprécier la noble hospitalité qu'il offrait aux artistes et aux gens de lettres, et dont Mlle Godefroid aidait à faire les honneurs avec tant de réserve, de tact et de discrétion.

LÉON ARBAUD.

(La suite prochainement.)

SONNETS ET EAUX-FORTES

Il n'est pas dans nos habitudes de rendre compte d'un livre qui n'a point paru, et d'applaudir au théâtre « devant que les chandelles soient allumées. » Mais ce que Mascarille prétendait faire pour se donner les apparences d'un homme de condition, nous l'essayerons aujourd'hui, sans avoir les mêmes visées, à propos d'un volume dont on a bien voulu nous communiquer les épreuves et qui, s'il n'est pas publié ce matin, le sera certainement la semaine prochaine. L'art et la poésie étant également intéressés à l'aventure, nous avons deux raisons de parler, même avant l'heure, du livre qui va paraître et qui s'intitule, le plus simplement du monde, *Sonnets et Eaux-fortes*.

On sait comment la gravure à l'eau-forte si longtemps dédaignée et oubliée s'est vue tout à coup rajeunie. Nous n'avons pas à raconter ce réveil auquel beaucoup d'entre nous ont assisté et qui est peut-être destiné à donner plus encore qu'il n'a promis. L'ancien *Artiste*, dans sa période vaillante, et plus récemment la *Gazette des Beaux-Arts* et la *Société des Aquafortistes* ont provoqué cette renaissance ou du moins y ont beaucoup aidé. A l'origine le groupe des libres graveurs était peu nombreux. On y a vu briller, au premier rang, Paul Huet, dont les *Sources de Royat* ont la valeur d'une date ; Célestin Nanteuil, qui faisait des frontispices pour les drames d'Hugo et de Dumas: Charles Jacque, dont le rôle fut considérable, Bléry, qui fut le maître de Méryon, Daubigny, Edmond Hédouin, Alph. Masson, Louis Leroy, d'autres encore.

Bientôt le groupe est devenu légion, de nouvelles recrues ont grossi la petite armée, et il est peu de peintres qui ne puissent griffonner, sur un bout de cuivre, une piquante eau-forte. Plus d'un qui, il y a vingt ans, ne songeait pas à ce moyen d'expression, est heureux aujourd'hui de pouvoir ajouter à l'éloquence de son pinceau celle de la gravure, et surtout de cette gravure qui, dans son brillant caprice, exprime si bien l'esprit de la France.

Et comme toutes les formes de l'art ont entre elles une solidarité mystérieuse, on a pu voir reparaître, en même temps, dans la poésie rajeunie aux sources d'une inspiration meilleure, les rhythmes longtemps négligés, les combinaisons mélodiques injustement tombées en oubli. Les poëtes se sont repris d'une belle passion pour une de ces formes qui, bien à tort, était passée de mode, le sonnet, et les chefs-d'œuvre du genre ayant été amoureusement étudiés, notre école en a bientôt compris la grâce et le tour.

Le sonnet est une des préoccupations des poëtes de la génération nouvelle ; on s'y applique avec succès dans cette libre académie qui a établi ses assises chez un libraire du passage Choiseul, M. A. Lemerre, et dont les membres nous ont donné, en réunissant leurs efforts, le *Parnasse contemporain*, et, isolés, toute une série de gracieux volumes qui représentent si bien la poésie d'aujourd'hui, peut-être même celle de demain. Ces deux formes, la nouvelle poésie et l'eau-forte nouvelle ne pouvaient longtemps s'ignorer ; on s'est rencontré, on s'est aisément entendu. L'éditeur, M. Lemerre, a voulu marier ces deux jeunesses, et l'on assure que notre camarade Burty a dressé le contrat en qualité de tabellion.

De là est né le recueil que nous annonçons et qui, par la nouveauté du spectacle qu'il présente aux yeux, par l'intérêt qu'il éveille pour l'esprit, paraît devoir faire quelque bruit dans Paris.

Les traditions de la *Gazette* ne lui permettent pas de s'immiscer dans la discussion des questions littéraires ; mais, outre qu'il est pour la poésie des grâces d'état, nous aurions peine à séparer, dans notre critique, les deux éléments, d'ailleurs si parfaitement harmonieux, que les auteurs ont voulu réunir. Du reste, sous la main des poëtes de la génération nouvelle, le sonnet est absolument une œuvre d'art. Sans dépasser nos frontières, nous pouvons parler d'un sonnet, comme nous parlerions d'un émail, d'un camée ou d'un bijou. La renaissance du petit poëme de quatorze vers a coïncidé avec celle de tous les arts que nous aimons. C'est au moment où reparaissaient la ciselure, l'émaillerie, l'industrie du métal ouvré que les poëtes de l'heure glorieuse, les poëtes de 1830 ont

Ed Hédouin

retrouvé le sonnet, cette forme exquise dont le XVIIIe siècle n'avait pas su se servir, que les troubadours de l'Empire et de la Restauration avaient ignorée, et qui a cependant de si nobles états de service dans notre histoire poétique. Victor Hugo n'a point fait de sonnets. Il n'est pas de ceux qui, captifs volontaires, se plaisent à s'enfermer dans une étroite cellule; son inspiration a besoin d'espace, et il a pensé que le Rhin serait mal à l'aise dans un verre. Mais presque tous les contemporains d'Hugo, tous ceux qui combattaient avec lui ont cru, comme Dubellay et Ronsard, que le sonnet convenait à merveille à l'expression de certaines idées, et que cette forme essentiellement musicale donnait, dans bien des cas, la note juste et chantante. Les deux Deschamps s'y essayèrent, Auguste Barbier y réussit parfois, Alfred de Musset y versa son charme amer et sa plainte. Sainte-Beuve, au temps où il servait de secrétaire à Joseph Delorme, a eu la passion du sonnet, et il y a mis tantôt l'accent lyrique, tantôt la grâce familière d'une causerie ou le vague bercement du rêve. Ici, nous avons sa confession : « Tel filet d'idée poétique, écrit-il, qui, chez André Chénier, découlerait en élégie, ou chez Lamartine s'épancherait en méditation et finirait par devenir fleuve ou lac, se congèle aussitôt chez moi et se cristallise en sonnet : c'est un malheur, et je m'y résigne. »

Mais le malheur n'était pas si grand, et Joseph Delorme en était bien vite consolé, lorsqu'il ajoutait : « une idée dans un sonnet, c'est une goutte d'essence dans une larme de cristal. »

Grâce aux poëtes qui en sentaient si bien l'étrange séduction, le sonnet fut restauré, et il le fut de telle sorte qu'on ne voit pas trop aujourd'hui comment il pourrait périr. Son histoire, depuis 1830, est coupée de quelques entr'actes; il se tait quelquefois, mais, après de courts silences, il se remet à chanter. Il nous souvient que, vers 1845, lorsque Arsène Houssaye et ses amis entreprirent de rajeunir l'*Artiste*, les bureaux du journal étaient envahis par les faiseurs de sonnets. Théophile Gautier menait le chœur. On pouvait voir, à côté de lui, Gérard de Nerval, Esquiros, Auguste Desplaces, Murger, F. de Gramont, Baudelaire, Calemard de la Fayette et bien d'autres. Théodore de Banville fut aussi du groupe enthousiaste, et il y brilla bientôt au premier rang. Pour être sur un bon pied dans la maison, chacun se risquait à faire un sonnet, et la contagion gagnant de proche en proche, on vit jusqu'à de simples critiques s'essayer au jeu du rhythme rebelle. Ils y réussirent peu, mais au moins firent-ils acte de bonne volonté. Quant à Champfleury, on le regardait comme un profane : il ne faisait pas de sonnets!

Si je rappelle ici ces lointains souvenirs, c'est pour dire que, dans ce groupe de poëtes inégalement doués, les habiles et ceux qui ne l'étaient

point professaient, à propos du sonnet, les théories de Joseph Delorme. La délicate enveloppe de cristal étant donnée, et chacun s'efforçant d'en tailler de son mieux les facettes, tous y voulaient mettre « la goutte d'essence. » Dans une forme au rhythme pur, ils essayaient d'enfermer un parfum, un sentiment, une larme, et, quoiqu'on parlât alors beaucoup de l'art pour l'art, on cherchait à faire de l'art pour le cœur.

Avouons-le : le monde poétique a depuis lors changé de visées. Le temps n'est plus sentimental. Et vraiment je ne sache rien qui exprime mieux la préoccupation présente que le recueil de sonnets dont nous annonçons la publication. Il est difficile, il est impossible d'avoir plus de talent que les jeunes poëtes de la génération qui nous remplacera demain : mais l'atmosphère ambiante n'est pas la même ; au lieu d'avoir la fièvre comme leurs devanciers, ils sont pris d'une sérénité inaltérable. Nous ne les en blâmons point, l'heure changeante le veut ainsi, et l'art heureusement ne se répète pas ; nous essayons seulement de marquer une différence, de noter au passage un signe du temps. Pour la plupart des nouveaux poëtes, l'impassibilité est une muse. Spectacle curieux ! De tous les sonnets dont se compose ce calme volume, le plus ému, le plus amoureux, est précisément celui de M. Sainte-Beuve, un sonnet de date déjà ancienne, une douce causerie au clair de lune, sur le pont des Arts. Et vous entendez bien qu'il s'agit, dans le petit poëme, d'un pont des Arts légèrement idéalisé, qui ne conduit pas à l'Académie celui-là, mais qui mène plus loin et plus haut, à la retraite cachée où le cœur s'épanche en tendresse, où le poëte montre qu'il n'est pas seulement un savant arrangeur de mots, mais une âme.

Ce n'est pas à dire que la « goutte d'essence » manque à ce point dans le livre des *Sonnets*. Non ; plus d'un, parmi les auteurs du volume, ont tenu à exprimer une idée, à laisser transparaître un sentiment. Mais ces notes émues sont rares dans le recueil. Où les nouveaux poëtes réussissent le mieux, c'est dans le paysage, dans le tableau, et souvent aussi dans le mélange heureux de l'âme humaine aux spectacles de la nature. Ici se retrouve l'accent moderne, l'équivalent, dans la poésie, de la chanson parfois mouillée de pleurs que Théodore Rousseau et Corot ont si bien chantée. M. Sully-Prud'homme est le premier parmi ces paysagistes qui, dans les campagnes muettes, sentent vivre et rêver l'esprit caché des choses. On lira et on relira son sonnet, *Silence et nuit des bois*. C'est l'œuvre d'un artiste accompli. La séduction mystérieuse des grandes forêts, la complicité de la nature qui en se taisant laisse au cœur toute son éloquence, l'accord inexpliqué des solitudes et des âmes, y sont exprimés avec un art exquis. Nous regrettons de ne

pouvoir citer ce sonnet, qui, on le devine d'avance, tombe sur une rime féminine, et s'achève comme s'éteint dans les bois l'écho d'une musique lointaine.

Répétons-le, cette note sentimentale est rare dans le livre des *Sonnets*. Les amis de M. Sully-Prud'homme cherchent d'autres effets : quelques-uns s'égayent et vont jusqu'à l'ironie. Je ne sais si Joseph Delorme serait surpris de cette couleur nouvelle donnée au poëme qu'il aima ; mais je sais qu'elle effaroucherait singulièrement le bon Guillaume Colletet. Il est certes permis, à propos de la question qui nous occupe, de citer l'opinion du poëte dont Boileau a pu sourire, mais qui, dans son *Traité du sonnet*, publié en 1658, a montré qu'il en savait plus long que son critique. Sans être pédant, et seulement parce qu'il est préoccupé d'un certain idéal, Colletet n'entend pas qu'on s'amuse: « Les sujets populaires et enjoués, écrit-il, répugnent autant à la gravité du sonnet qu'une matassinade répugne à la sévérité d'un magistrat ou d'un sacré ministre. » L'exagération est visible, mais Colletet avait ses raisons pour parler ainsi. Il écrivait au lendemain du jour où les amis de Scarron et de Saint-Amand s'étaient servis du sonnet pour épancher leurs gaietés sans frein : aussi le bonhomme ajoute-t-il avec un accent convaincu : « Je puis dire qu'en cela on a laschement violé sa pureté, corrompu son premier usage et peu connu son propre et légitime caractère. Aussi j'espère que désormais les grands maistres de l'art le rappelleront par leur exemple à ses fonctions ordinaires et qu'on ne le prostituera plus à des matières basses et indignes de luy. »

Les auteurs du nouveau recueil sont loin de penser, comme Colletet, que le sonnet soit à ce point condamné à une solennité sacerdotale. Néanmoins, quelques-uns d'entre eux, et ce ne sont pas les moindres, ont choisi la note austère. M. Leconte de Lisle raconte le combat des dieux de l'*Iliade* et son sonnet est comme un camée antique. M. Auguste Barbier chante « le beau » en croyant qui a gardé la religion des anciens jours. Dans le *Sang des géants*, M. Bouilhet a trouvé la chaleur et l'accent lyrique. Chez M. Vacquerie, le vers est un peu brusque et haletant, mais il est fier et nerveux. M. Paul Meurice a la foi comme au temps des premières batailles. Le sonnet de M. de Hérédia, les *Conquérants*, est superbe et tranquille. C'est là le vrai sonnet à la Louis XIII, aux grandes allures, au vers ample et retentissant. Malleville en serait charmé et Gombaut s'avouerait vaincu.

A côté de ces poëmes où l'on sent vibrer la corde grave, il y a des sonnets fantasques, amusés et qui s'achèvent par un sourire. Les matassins, dont Colletet avait si grand'peur, n'y montrent pas leur masque

burlesque; mais le paradoxe y parle avec esprit. Une certaine gaieté railleuse ne déplaît ni à M. Emmanuel des Essarts qui, dans les *Incroyables*, a dessiné une caricature à la Carle Vernet, ni à M. Verlaine qui, dressant en plein vent le tréteau de la parade, nous initie aux grimaces d'un « pitre ». Le meilleur sonnet dans ce genre est le *Roman comique* de M. Glatigny, véritable tableau où l'on voit les héros de Scarron promener dans la campagne leurs oripeaux triomphants. La scène est lumineuse et gaie comme une peinture de Watteau.

Après ceux qui donnent au sonnet l'allure magistrale ou olympique, à côté de ceux qui le terminent par le tintement d'un grelot moqueur, voici le groupe nombreux et choisi des paysagistes. Là se distinguent M. G. Lafenestre, poëte doublé d'un critique; M. Theuriet, qui laisse voir un coin de ciel bleu entre les branches emmêlées des arbres du Bas-Bréau; M. d'Hervilly, M. Luzarches, M. Mérat, et sans doute aussi quelques autres. Tel de leurs sonnets a la limpidité d'un soir de Daubigny, la saveur agreste d'un Troyon, ou le charme d'un de ces intérieurs de forêt que Diaz illumine avec un rayon de soleil.

Et puisque la poésie nous ramène ici à la peinture, nous ne saurions mieux faire que de citer le sonnet de Théophile Gautier. Nous ne le choisissons pas seulement parce qu'il est charmant, mais parce qu'il accompagne une eau-forte de Leys. On se souvient de la *Promenade hors des murs*, le remarquable tableau qui réussit si fort à l'Exposition universelle de 1855 et dans lequel le peintre d'Anvers, mettant en scène un passage de *Faust*, avait montré les bourgeois endimanchés sortant de leurs boutiques sombres pour respirer dans la campagne les premières tiédeurs d'avril. Leys a repris le même sujet, et, en se bornant au groupe principal, il l'a gravé magistralement à l'eau-forte. Voici de quelle façon Gautier commente la composition de l'artiste flamand.

Une ville gothique avec tout son détail,
Pignons, clochers et tours, forme la perspective;
Par les portes s'élance une foule hâtive,
Car déjà le printemps des prés verdit l'émail.

Le bourgeois s'endimanche et quitte son travail;
L'amoureux par le doigt tient l'amante craintive
D'une grâce un peu roide, ainsi que sous l'ogive
Une sainte en prison dans le plomb d'un vitrail.

Quittant, par ce beau jour, bouquins, matras, cornues,
Le docteur Faust, avec son famulus Wagner,
S'est assis sur un banc et jouit du bon air.

Il vous semble revoir des figures connues :
Wolgemuth et Cranach les gravèrent sur bois,
Et Leys les fait revivre une seconde fois.

Dans l'exemple que nous venons de citer l'accord est complet, le parallélisme est absolu entre le sonnet et l'eau-forte. C'est que Théophile Gautier, qui prétend n'avoir pas d'imagination, n'a voulu prendre la parole qu'après le graveur. Il est le seul qui en ait agi ainsi. Presque toujours, les poëtes, amoureux de la liberté, sont partis les premiers sans trop se soucier de l'artiste qui devait plus tard commenter leur chanson. Qui m'aime me suive, ont-ils dit. C'est sur un texte, quelquefois bien nouveau pour eux, que les graveurs ont été appelés à inventer une image. Ce travail n'a pas toujours été facile. Tel sonnet, charmant de rhythme et de mélodie, prêtait peu à la traduction pittoresque; tel autre, pour être absolument transposé aurait exigé, non le caprice de l'eau-forte, mais la sévérité du bas-relief ou la chaude harmonie du tableau. Aussi est-il équitable de tenir compte aux artistes des difficultés qu'ils avaient à vaincre. Sauf quelques exceptions qu'il serait peu fraternel de signaler, ils y ont presque tous réussi. Et alors même que l'assonance n'est pas tout à fait complète entre le texte et la gravure, quel précieux recueil nos aquafortistes ont su composer!

Le lecteur a déja nommé ceux dont il aimera à étudier les œuvres. Parmi les graveurs de figures, ce sont M. Flameng, qui a essayé de parler grec; M. Jacquemart, qui a dessiné une chinoiserie; MM. Ribot, Bracquemond, Nanteuil, Courtry, et le maître émailleur Claudius Popelin, dont le nom se trouve deux fois dans le volume, comme graveur et comme poëte. Des peintres, pour qui l'eau-forte est un langage exceptionnel ou même inconnu, ont fait œuvre de graveurs. On verra comment MM. Giacomotti, Ranvier, Émile Lévy, Régamey, manient le nouvel instrument que Burty a mis en leurs mains.

Les faiseurs d'idylles et les paysagistes sont tous de la fête. Nous retrouvons aux plus heureuses pages du recueil Corot, Millet, Daubigny, Lansyer, Gaucherel, Michelin, Hédouin, qui n'a jamais été mieux inspiré, Edmond Morin, Lalanne, à qui est échu un des meilleurs lots (le *Pont des Arts*, de Sainte-Beuve), et qui s'est montré digne de son bonheur; enfin trois graveurs anglais, pleins d'originalité et de séve, MM. Edwards, Seymour-Haden et G. Howard, un talent presque inconnu en France, et qui a cependant le sentiment et la finesse. Nous n'oublions pas un grand dessin de Victor Hugo, les ruines d'un burg démantelé qui, debout sur le roc, se maintient formidable au milieu des éclairs et du tonnerre. Ce dessin, c'est encore de la poésie.

Ainsi, dans ce recueil dont la librairie française aura le droit d'être fière, chaque poëte a dit son mot éloquent ou moqueur, chaque graveur a mis son émotion ou son esprit. Une même idée servant de champ de bataille à l'écrivain et à l'aquafortiste, un des lutteurs est quelquefois désarçonné, souvent aussi tous deux triomphent ensemble. De là un mélange original et nouveau, de là un livre essentiellement jeune et vivant. Est-il utile de dire que toutes les élégances d'une typographie sans reproche s'ajoutent à l'intérêt des gravures, à la séduction de la poésie? M. Lemerre, qui publiait hier le *Rabelais*, de M. Marty-Laveaux, sait comment on fait les beaux livres. Des entourages, des lettres ornées, des culs de lampe gravés par M. Prunaire, d'après M. Renard, illustrent chaque page du précieux volume. Les poëtes et les graveurs, l'imprimeur et le libraire, tous ont voulu que les *Sonnets et Eaux-fortes* fussent l'étonnement et la curiosité de la saison. Nous croyons qu'ils ont réussi. Avec ses originalités heureuses, avec ses inévitables défaillances, l'œuvre est tout à fait moderne. Elle dit bien où nous en étions l'an passé, où nous en serons l'an prochain.

PAUL MANTZ.

UN COFFRET A BIJOUX

DE MARIE STUART

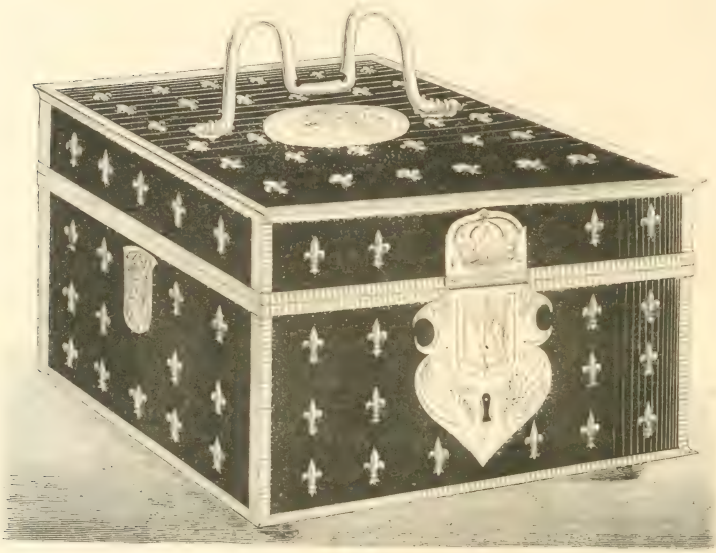
Marie Stuart, qui compte déjà plus d'historiens ou de biographes qu'elle n'a vécu d'années, avait été *pourtraite au vray*, selon l'expression de son siècle, le jour où le seigneur de Brantôme acheva d'écrire, quelques années seulement après la mort de Marie, ces admirables pages qu'il a appelées : *Discours troisième sur la reyne d'Écosse, jadis reyne de France.*

En effet, on ne poussa jamais plus loin la ressemblance prise sur nature, et, quel que soit le talent de l'écrivain qui ait tenté ou tentera l'aventure après lui, nul n'égalera sa profonde connaissance du caractère de l'héroïne, son étonnante indifférence pour les prescriptions de la morale, sa naïveté de corruption qui sait tout excuser, même le crime; enfin, son coloris de courtisan et de narrateur *de visu*, qui a donné plus de puissance et de relief à sa plume que ne peuvent en produire le pinceau d'un Clouet ou le burin d'un Thomas de Leu.

La jeune reine s'était imprégnée à la cour des Valois de tous les vices, de toutes les doctrines machiavéliques qui y florissaient, mais aussi de toutes les séductions, de toutes les élégances qui caractérisèrent cette époque hybride de notre histoire mi-française, mi-italienne. Brantôme lui-même était un admirateur, à l'occasion un professeur de ces hautes

doctrines, pourvu qu'il eût pour écolières les grandes et vertueuses dames dont il s'est fait l'inimitable historien.

Les malheurs de Marie, que le plus grave et le plus complet de ses historiens, M. Mignet, a parfaitement expliqués et mis sur le compte de ses fautes et de ses déportements, ne lui en ont pas moins conquis une sorte d'auréole légendaire. Des aventures de guerre et d'amour, des complots politiques, l'assassinat, la prison, l'échafaud, tout cela, réuni



COFFRET DE MARIE STUART

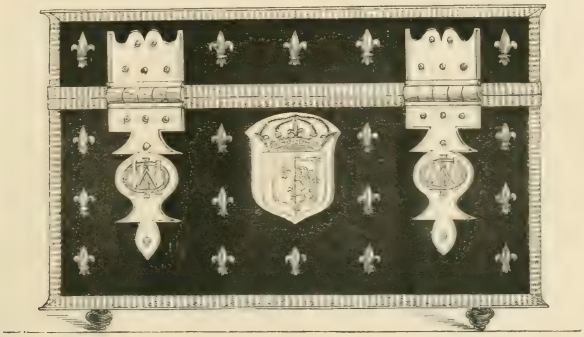
(Collection de M. Luzarche.)

à tant d'attraits, de grâces et de hautes manières, a rendu populaire le nom de Marie Stuart, et de nos jours, où dans les cours d'origine démocratique et révolutionnaire on se pique d'imiter les mœurs du XVIe siècle, la reine d'Écosse est proposée comme modèle aux demoiselles et passe pour une sainte dans les couvents chargés de l'éducation des bourgeoises du second Empire.

Moins louée, Marie Stuart eût été moins discutée, et c'est évidemment à cet engouement pour ses vertus imaginaires que nous devons l'histoire vraie de cette pauvre reine, qui, pour avoir plus mal fini, ne

fut ni plus chaste ni plus sainte que la plupart des princesses de son temps.

Mais ce que personne ne pourra refuser de reconnaître, ce sont ses penchants littéraires et artistiques, son goût pour les plaisirs de l'intelligence, la poésie et les beaux-arts. Aussi tout ce qui lui a appartenu, tout ce qui a été touché de ses belles mains d'ivoire, tout ce qui a approché sa personne en France et en Écosse, avant et pendant sa longue prison d'Angleterre, meubles, livres, bijoux, simples objets de toilette, est-il recherché avec passion par les collectionneurs, qui savent de reste que tout cela a reçu et conservé un cachet particulier de distinction qu'explique à cette époque la renaissance des arts à la cour de France.



COFFRET DE MARIE STUART.

On connaît déjà quelques reliques de Marie Stuart recueillies, hélas ! en très-petit nombre dans les musées des souverains et dans les collections privées, moins pauvres peut-être que les musées des souverains qui ont bien autre chose à faire que de rassembler les souvenirs de leurs prédécesseurs.

Nous donnons ici la gravure d'un charmant coffret à bijoux de la seconde époque de la vie de Marie Stuart, comme le prouve l'inscription que nous publions plus bas. Ce petit chef-d'œuvre de l'art appliqué aux usages domestiques fait l'ornement de notre cabinet depuis plus de trente ans. Lord Brougham, qui l'y avait vu autrefois, voulut le revoir il y a quelques années, et, comme il nous le disait, le tenir encore une fois entre ses mains, car il confessait pour ce souvenir de la reine d'Écosse une réelle admiration, une sorte de vénération.

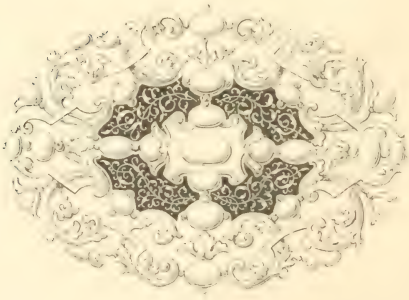
Cette cassette, dont les gravures qui accompagnent notre notice dispensent de faire une longue description, est revêtue de velours violet

et ornée d'un semis de fleurs de lis en bronze doré. Nous avons fait reproduire les plaques armoriées qui en décorent les faces; partout le lion d'Écosse s'y trouve réuni aux fleurs de lis de France. Autour de l'écusson principal, qui est accompagné du collier de chardons de l'ordre de Saint-André d'Écosse, on lit l'inscription suivante :

MARIA * D * GRATIA * SCOTORUM * Regina * et * Francie * Dotaria *.

Le temps a laissé quelques traces de son passage sur cette merveilleuse cassette, dont le velours est complétement usé dans certaines parties; mais elle possède ce rare avantage que jamais main profane n'a été appelée à la restaurer, et que même son intérieur, doublé de panne de soie antique, a conservé toute sa pureté primitive et est parvenu jusqu'à nous sans avoir subi aucun renouvellement. Quand on soulève le couvercle il s'en exhale un parfum particulier, mélange inconnu de civette et de nous ne savons quelle essence orientale adorée des femmes du XVIe siècle et qui devait être du goût de Marie Stuart.

VICTOR LUZARCHE.



EISEN

Parmi les livres d'art et de luxe du XVIIIe siècle, il en est un qui est une merveille et un chef-d'œuvre, l'exemple sans égal de la richesse d'un livre. Cet ouvrage, le grand monument et le triomphe de la vignette, qui domine et couronne toutes les illustrations du temps, nous l'avons nommé pour tous les amateurs, en en parlant : ce sont les « *Contes de La Fontaine*, » l'édition dite des *Fermiers généraux* et méritant ce baptême de leurs noms, vrai livre royal des derniers financiers Mécènes, une des plus belles dépenses de l'Argent intelligent et sensuel du règne de Louis XV.

De ce livre pour lequel nulle dépense n'a été ménagée, de ce livre où les images se pressent et annoncent chaque conte, où les meilleurs graveurs se sont disputé les planches, où Choffard a jeté presque à chaque page ses ingénieux culs-de-lampe; de ce livre, le modèle inimitable de la gravure galante décorant le conte libre, une page, la première d'un des deux volumes, montre, comme un pendant du portrait de La Fontaine, le portrait du dessinateur : Charles Eisen [1].

Ce dessinateur français sort de souche flamande, de peintres flamands. Il a pour père François Eisen, qui était venu de Bruxelles chercher fortune à Valenciennes, dans cette province encore annexée à l'art de la Flandre. Marié là en 1716, François Eisen y peignait des saintetés

1. Ce portrait a été gravé par Ficquet, d'après une peinture de Vispré.

pour les églises du Béguinage, des Brigittines, des Ursulines, de l'abbaye de Vicoigne. En 1745, des difficultés avec l'administration de Valenciennes, et une rivalité avec son confrère, le peintre Gilis, le déterminaient à repasser à Bruxelles, dont le chassaient bientôt la guerre dans les provinces belges et la prise de Bruxelles par le maréchal de Saxe. Il rentrait en France et venait se fixer à Paris. A Paris, il se mettait à peindre de petits tableaux où il alliait le précieux de Miéris à la mode d'espagnolerie que Vanloo essayait d'introduire dans l'histoire et dont plus tard Fragonard allait faire sa fantaisie. Badinages, scènes d'espièglerie et de polissonnerie gaminante entre filles et garçons, les petits garçons en tuniques à crevés, au chapeau à la Henri IV, les petites filles à collerettes, à colliers de perles, à coiffures de plumes, le tout mêlé à des chiens, à des chats, à des perroquets, aux camarades domestiques de l'enfance, telles étaient ces plaisantes compositions, marquées de ce germanisme qui s'épanouira à la fin du siècle dans les petites peintures de Wille et de Schenau. Elles eurent un grand succès, et elles lui eussent ouvert les portes de l'Académie, nous dit Hécart, s'il avait voulu s'y présenter. Au bout de longues années, le genre ayant vieilli avec le peintre dont la main devenait moins preste, François Eisen était forcé de rogner sur ses dépenses et de se réduire à un pauvre petit logement rue de la Huchette. Hécart, qui y fit sa connaissance en 1770, nous dit que le peintre avait alors quatre-vingt-cinq ou quatre-vingt-six ans, et sa femme presque autant de vieillesse que lui. « Il s'était assujetti au goût des marchands de tableaux qui lui donnaient de l'ouvrage, il peignait pour eux des tabagies, des caricatures, des bambochades. Les tableaux avaient six à sept pouces de hauteur, il en faisait deux ou trois par mois et on les lui payait trois louis chaque. Ce gain suffisait à ses besoins. Il était encore alors d'une vivacité pétulante et ne se servait pas de lunettes... Ses organes s'étant affaiblis à l'âge de quatre-vingt-dix ans, il fut reçu avec sa femme aux Incurables et ils moururent dans cet hospice [1]. » L'*Almanach des Artistes* de 1776 dit de François Eisen : « Il se fût immortalisé, si l'histoire avait eu plus d'attraits pour lui. »

Pendant son séjour à Valenciennes, François Eisen avait eu de sa première femme, Marguerite Gainze, sept enfants, dont le troisième, né en 1720, fut Charles Eisen [2]. L'éducation de ce fils fut celle d'un artiste.

1. *Biographie valenciennoise* (par Hécart), recueil de notices extraites de la *Feuille de valenciennes*, de 1821 à 1826. Valenciennes, imprimerie de J. B. Henry, 1826.

2. Voici l'acte de naissance de Charles Eisen, que nous empruntons à la brochure de M. Cellier : *Antoine Watteau, son enfance, ses contemporains*. Valenciennes, 1867 :

« Le même jour (17 août 1720) fut baptisé Charles Dominique Joseph, né ce jourd'hui

Son père l'éleva à l'école de l'art naturiste flamand, l'astreignant, tout petit, à un dessin exact et serré d'un linge, d'un manteau, d'une couverture, d'une robe de soie jetée sur une chaise, le formant à l'art si difficile des draperies, et d'autres fois exigeant de lui le rendu consciencieux et minutieux d'un animal, d'une plante, d'un meuble même. Puis, pour compléter le goût du jeune homme, ainsi tenu longuement le crayon à la main en face de la nature et devenu un bon dessinateur, il le menait dans des cabinets de tableaux, l'arrêtait devant une toile, lui en faisait remarquer les beautés et les défauts, et, de retour au logis, il exigeait de lui une répétition de la composition qu'il lui avait fait voir. Ce que sa mémoire ne se rappelait plus, l'imagination du jeune Eisen était bien forcée de le recréer: il apprenait ainsi le don de l'invention; et « c'était par ce moyen et petit à petit, disait le père Eisen à Hécart, qu'il avait amené son fils à devenir compositeur. »

A vingt-deux ans, en 1742, le jeune Valenciennois est déjà à Paris. Il entre dans cet atelier de Le Bas, la véritable académie et la grande pension de la gravure contemporaine[1] où nous avons déjà trouvé Cochin, où nous retrouverons Moreau, où passent tout ce monde et tous ces noms de l'art : Aliamet, Bacheley, Cathelin, Chenu, David, Duret, Ficquet, Gaucher, Godefroy, Guibert, Elmann, Julien, Laurent, Lemaire, Baquoy, Ouvrier, Filleul, Lemire, Lemoine, Longueil, Malœuvre, Martinasie, Née, Riland, le Suédois Rehn, l'Écossais Strange. Joyeux atelier sous ce joyeux maître, rond, bonhomme et narquois, qui, sans gronder ni discuter, corrigeait et châtiait ses élèves avec un mot, un geste, une mine, une farce : « Vous méritez bien que je vous embrasse... » était sa punition d'un mauvais dessin, d'une mauvaise planche; et l'embrassade comique ne manquait jamais son effet[2]. Bonne école, bonne famille, où les élèves étaient comme les fils adoptifs de la maison ouvrière et animée de toutes ces jeunesses travailleuses. Le patron ne s'épargnait pas à l'ouvrage, et demandait que chacun *piochât le cuivre* comme lui; mais, le travail fini,

à dix heures du matin, fils de François Eisen, peintre, demeurant au Fossart, et Marie Marguerite Gainze, sa légitime épouse. Parein fut Charles Du Bois, de la paroisse de la Chaussée; mareine, Marie Marguerite Michez. Le père estant present. Ont signé François Eisen, Charles Dubois, Marie Marguerite Miché. »

1. Eisen a gravé dans ses commencements à l'eau-forte dans le goût de Boucher et du Bachiche. M. de Baudicourt cite de lui neuf pièces : *la Vierge allaitant l'enfant Jésus, Saint Jérôme, Saint Éloi prêchant, la Madeleine, l'Amour ramoneur, Hercule et Omphale, l'Adresse du sieur Magny,* terminée au burin par Ingram. Mais la liste n'est pas complète; il en est d'autres, parmi lesquels un enfant couché, etc.

2. *Portraits intimes du* XVIIIe *siècle,* par Edmond et Jules de Goncourt. 2e série. 1858.

l'hiver, une estrade s'improvisait pour les violons, on dansait dans l'atelier démeublé ; et il fallait voir la fête, la replète personne de Le Bas faisant vis-à-vis à Mlle Le Bas en belle robe, Lemire avec les demoiselles Chenu, et dans le fond Mme Le Bas, regardant de son fauteuil le plaisir des autres. Était-ce l'été un jour de vacance, tout l'atelier partait monté sur des rosses, galopait vers les verdures de Nanterre. Et voilà précisément Eisen dans la cavalcade : il figure dans cette lettre de Le Bas datée de 1746, et illustrée, à la mode des lettres d'artistes d'alors, de ces croquis qui jettent en marge l'image du récit. C'est lui, ce chevaucheur à la débandade, ce maigre dégingandé perdu dans une immense houppelande, sous lequel Le Bas a pris la peine d'écrire : *M. Esin* (sic), *peintre en redingote* [1]. L'année suivante, en 1747, il est déjà assez connu pour obtenir l'illustration du *Boileau* édité par Saint-Marc : il fait là ses débuts par des vignettes où il s'essaye et commence.

Il était temps qu'il gagnât sa vie. Marié depuis deux ans, il était chargé de deux enfants. Une assez singulière histoire, que celle de son mariage : à son arrivée à Paris, en 1741, dans la rue de la Huchette où il logeait, il avait avisé une voisine, la fille de Jean Aubert, marchand apothicaire. Le père était mort, la fille vivait sous la garde de sa mère. Mal gardée, mal défendue par treize ans de plus que son soupirant, elle mettait au monde, le 4 octobre 1744, un fils reconnu un peu moins d'un an après par ses auteurs que le vicaire de Saint-Séverin mariait le 20 septembre 1745. Ce mariage, auquel son père, François Eisen, n'assistait pas, et qui avait pour témoins un sculpteur nommé Vincenot et un peintre nommé Jean Chevalier, donnait au jeune homme de vingt-cinq ans une femme de trente-sept [2]. Tout en donnant son temps, les années suivantes, à des illustrations de livres, Eisen faisait paraître « une œuvre suivie » [3], une suite de livres de décorations et d'ornements, vases, tom-

1. *Portraits inédits d'artistes français*, par Philippe de Chennevières. Le Bas.

2. *Dictionnaire critique de biographie et d'histoire*, par A. Jal. Paris, 1867, article Eisen.

3. Premier livre d'une *œuvre suivie*, contenant différents sujets de décorations et d'ornements, comme vases, tombeaux, niches, fontaines, groupes de figures, statues, à l'usage des architectes, sculpteurs, ciseleurs, par Charles Eisen, peintre et dessinateur, associé de l'Académie des beaux-arts de Rouen, et adjoint à professeur à l'Académie de peinture de Paris, au petit hôtel de Braque, place Maubert, 1753. Dédié à M. Voyer d'Argenson. — Il a encore publié dans ce genre : *Divers sujets de chasse pour les tabatières, utils* (sic) *à différents artistes*, dessinés par Vigilex et Eisen. Paris, Demarteau l'aîné, avec privilége du Roy, 6 planches. Avant Gravelot, qui publiait plus tard les « Soldats conformément à l'ordonnance de 1766, » Eisen publiait en 1750 : *Nouveau recueil des troupes qui forment la garde et maison du Roy*, gravé à l'eau-forte

beaux, niches, fontaines, groupes de figures, statues, à l'usage des architectes, sculpteurs, ciseleurs. C'est un vrai portefeuille pour l'artiste et un manuel de l'art industriel du temps. De page en page, l'imagination féconde et facile d'Eisen y répand les idées, les sujets, les frontispices à déesses et à Romains casqués, les cartouches empanachés et couronnés, les armoiries flamboyantes ornées de grands anges et de pluies d'attributs, des statues pédestres, des groupes d'Hercule et de Vénus descendant de Lemoine, des Flores dans des niches de verdure, des caryatides de femmes soutenant des écussons dans des architectures coquillageuses, des tombeaux de triomphe, des jeux d'amours dessinés pour des feux ou des bronzes de meubles, des fontaines à congélation aux vasques portées par des torsions de sirènes, des luttes d'Antée, toutes prêtes au modelage, de petits groupes des Trois Grâces faits pour porter la boule d'une pendule de boudoir. Rien ne manque, des dessins, des modèles, des attributs que réclament le goût et la mode : mufles de lions en portoirs, femmes-sphinx, bustes d'empereurs, motifs de pots-à-oille, projets de tabatières, brûle-parfums dignes d'être exécutés à Sèvres. Eisen a véritablement donné là comme l'album complet des croquis de la Rocaille.

Insistons sur ce côté du talent d'Eisen : il est un des signes de l'art du temps qui réclame de ses petits peintres d'être à l'imitation de leur maître Boucher, ce grand touche-à-tout, non-seulement des peintres, mais encore des ornemanistes. L'artiste, tel que le veut et tel que le fait le XVIIIe siècle, ne doit pas avoir uniquement la science de l'homme et de la femme, du personnage ; il faut qu'il y joigne le sens du pittoresque et du caractéristique de cette ligne générale des choses, le style d'une époque; il faut qu'il ait l'imagination du changement, du renouvellement, du rajeunissement que demande une société au décor de sa vie, qu'il soit l'inspirateur des formes à donner au bronze, à l'argent, à

par Le Bas, série curieuse des costumes magnifiques de la monarchie, où se voient « le Garde de la Manche » avec l'uniforme, revêtu d'une cotte d'armes à fond blanc semé de fleurs de lys d'or, avec la devise du Roy brodée en plein, la pertuisane à lame dorée et la main frangée de soie blanche et d'argent; le « Garde de la Prévôté, » culotte et bas rouges, le hoqueton sur l'épaule droite, à bouillons d'orfévrerie, les fleurs de lys et L couronnés d'or, dont le fond est des couleurs du Roy, incarnat, blanc et bleu, couvert d'ancienne broderie, une masse d'Hercule et deux épées nues au côté, avec ces mots : *Hæc quoque cognita monstris.* — Il aborde tous les genres, et l'on a encore de lui des *Principes de païsage pour apprendre à dessiner à la plume, dédiés à mademoiselle de Malézieux et gravés d'après les dessins de M. Eisen, par M. M.C. P. D. G.;* — et l'*Amour du Dessin ou Cours de dessin dans le goût du crayon.* 1757, gravé par François.

l'or, au bois, à la porcelaine, à la faïence d'un siècle, l'inventeur de ce que l'industrie, alors assimilée à l'art, exige des artistes, pour la façon de la matière, le guide enfin du bronzier, du ciseleur, du bijoutier, de tous les métiers du goût. Et l'art ne croit pas déchoir ni descendre en touchant à ce genre pratique du dessin : c'est le gagne-pain de Gravelot en Angleterre à ses débuts, c'est plus tard la fortune européenne du nom de ceux qui y touchent. Parmi tous, Eisen eut le don de cette invention, passant avec son génie de motifs toujours nouveaux, de l'enflure opulente de Meissonier aux profils droits de Goutières. Il est d'ailleurs de pays d'orfèvres. Tout jeune, à Valenciennes, il a dû s'inspirer des grands ouvrages de Moyenneville et de son école, morceaux de ciselure aussi beaux que des Balin, ces chefs-d'œuvre en vermeil, en argent et en cuivre, ces châsses du saint Cordon, de saint Pierre, de saint Paul, de saint Druon qui, promenées aux fêtes, étaient l'honneur et la magnificence des promenades de la ville[1]. Et voyez-le dans ses moindres vignettes, quelle science, quelle entente de l'ornemaniste montrent ces culs-de-lampe, ronds comme ces tabatières en coquille ou ces boîtes de montre à bas-relief repoussé, d'où se lèvent les scènes de la Fable, ces petits tableaux, pareils à des émaux dans les ciselures d'un cadre rubanné, ces plaques ovales que l'on voit encadrées dans le bois de violette d'un « bonheur du jour, » ces médaillons qui enserrent avec des guirlandes de verdure des Amours dont le baiser se pâme sur ses roses, tant de compositions minuscules accompagnées d'arabesques mêlant Pompéi à Trianon : comme il sait enchâsser son dessin, le monter dans une sertissure à griffe, à biseau, à feuille, dans des trophées de fleurs, des rinceaux, des entrelacs, des chutes de lauriers, de guirlandes, de rosettes, dans le serpentement, le contournement, le caprice du guilloché qui court sur un « souvenir Louis XV ! » — Eisen est le bijoutier, c'est le Germain de la vignette.

Cette double aptitude, une main courante, un crayon toujours en verve, une facilité qui tient à la fois d'un jet de source et d'une production mécanique, permettent à Eisen d'illustrer presque tous les livres qui paraissent, de jeter au public des dessins de toutes sortes, paysages, études de chevaux, costumes de militaires, entrées d'ambassadeurs, sujets sacrés, mythologiques, antiques, contemporains, dont les titres suffirent à remplir chaque année des pages entières du livret de l'Académie de Saint-Luc[2]. Et qu'on ne croie pas que tous ces dessins n'aient

1. *Biographie valenciennoise.*

2. Nous donnons ici la liste complète des expositions d'Eisen mentionnées dans les huit livrets imprimés de l'Académie de Saint-Luc, en respectant les explications, sou-

qu'un format de vignette : quelques-uns atteignent la hauteur de six pieds sur une largeur de quatre. Il expose aussi nombre de tableaux; car contrairement à ses confrères, tout en étant dessinateur et vignet-

vent amphigouriques, de l'artiste. Cette longue liste pourra servir à mettre sur la trace d'un de ses tableaux ou de ses dessins :

EXPLICATION DES OUVRAGES DE PEINTURE ET DE SCULPTURE DE MESSIEURS DE L'ACADÉMIE DE SAINT-LUC.

1751.

Par M. Eisen, peintre de cette Académie et de celle des beaux-arts de Rouen :

82. Un tableau représentant Icare et Dédale, fait pour la réception de l'auteur.

83. Un plafond allégorique, représentant la Nature qui tient une corne d'abondance d'une main et de l'autre retient le Génie par une de ses ailes, qui semble toujours s'écarter du vrai. On y voit les attributs de l'Architecture, de la Sculpture et de la Peinture. Plusieurs dessins et esquisses sous le même numéro.

1752.

Par M. Eisen, conseiller :

50. Un tableau, toile de 3 pieds en hauteur, représentant l'atelier d'un peintre occupé à faire le portrait d'un jeune homme qui vient d'être tué, et qui est son fils, ce qu'on reconnaît à l'inspection d'un vieillard, où la douleur et la fermeté se confondent. Ce sujet est tiré de l'Histoire abrégée des peintres.

51. L'histoire de Lucas Sinorelly.

52. Une esquisse du Serpent d'airain, qui a été exécutée en grand.

53. Deux dessins faits pour Mme la marquise de Pompadour, de la composition du sieur Eisen.

54. Un Printemps et une Automne, d'après un bas-relief d'ivoire, tous deux de même grandeur. Ces deux dessins ont été gravés pour Mme la marquise de Pompadour, lesquels deux bas-reliefs lui appartiennent.

55. Deux desseins qui avaient été faits pour servir d'ornement à l'Oraison funèbre de Madame Henriette de France.

56. Plusieurs esquisses sous le même numéro.

1753.

Par M. Eisen, adjoint et professeur, rue du Foin :

32. Un dessin d'une Vue de Paris du pont Royal au Pont-Neuf. Les figures représentent l'entrée de Son Excellence M. le comte Kaunitz-Ritzberg, embassadeur de l'Empereur. Le dessin a environ 3 pieds et demi de large sur 2 de haut.

33. Plusieurs autres dessins tirés des Contes de La Fontaine.

34. D'autres qui doivent servir d'ornement au poëme de la Christiade.

35. Le dessin du frontispice fait pour la nouvelle édition d'Alphonse du Fresnoy.

36. Autre pour la nouvelle édition du Puffendorff.

Plusieurs vignettes pour le même ouvrage.

37. Plusieures autres dessins d'un Œuvre suivi, à l'usage de différens artistes, architecture, sculpture, ciselure, orfévrerie, bijouterie, que l'auteur fait graver pour lui, contenant six feuilles chaque livre, dont il vient de mettre le premier au jour, qu'il

tiste, il sort souvent du cadre étroit de son genre, il continue l'habitude du commencement de sa carrière et reste peintre. On le voit brosser de grandes toiles pieuses ou profanes : *Icare et Dédale*, *le Serpent d'airain*.

a eu l'honneur de dédier à M. le marquis Voyer d'Argenson, maréchal des camps et armées du Roy, etc.

38. Le portrait d'une demoiselle, peint à l'huile, de grandeur de tabatière.

1756.

Par M. Eisen, adjoint professeur, quay des Miramionnes :

48. Un frontispice de l'Histoire militaire de Flandre. L'on voit dans ce dessein Minerve tenant une médaille qui représente le Roi; elle ordonne à la Renommée d'aller publier les exploits guerriers de ce prince et de le couronner de lauriers. Cette médaille est soutenue par le Temps, que des enfants enchaînent, et dont ils arrachent la faux, pour retarder l'instant où ce monarque bien-aimé doit être placé avec ses ayeux au Temple de Mémoire; c'est le vœu que fait l'auteur, comme le plus respectueux et plus fidel sujet de Sa Majesté. Hauteur de 11 pouces 8 lignes, sur 7 pouces de large.

49. Un frontispice qui doit servir en cour d'Hollande. L'on voit dans ce dessein une figure qui caractérise la Hollande sur son trône, tenant d'une main une couronne d'abondance, de l'autre un caducée; un Indien qui lui présente les tributs de la nation; à côté, un Génie tenant les armes de la maison de Nassau; deux autres sont occupés à tenir un gouvernail, l'autre met la boussole autour du tronc; plusieurs ballots de marchandises caractérisent le commerce; le fond représente un combat naval. De 7 pouces 8 lignes de hauteur sur 4 pouces 8 lignes de largeur.

50. La vignette de l'épitre dédicatoire du même ouvrage représente les armes de Mgr le duc d'Orléans, que Minerve couronne; on voit à côté les Génies qui caractérisent la Guerre et les Arts. Ce dessein a 8 pouces de long sur 3 pouces de haut.

51. Le premier sujet du Pastor Phido représente Neve du grand Zele (*sic*) montant, prêchant au bord du fleuve Alphe, à l'ombre d'une plaine, lorsqu'un habitant des eaux, lui remettant son fils entre les mains, lui recommande d'en avoir soin, devant être le bien et l'appui de sa patrie; l'on voit dans le fond le temple de ce dieu, et dans un côté du lointain un orage se préparer. Ce dessein a 6 pouces de haut sur 4 pouces de large.

52. La Poésie. L'on voit dans ce sujet des poëtes et des philosophes appliqués à étudier cet art, et les autres s'empresser de montrer leur ouvrage à Appollon pour avoir ses lumières.

53. La Peinture, la Sculpture et l'Architecture. L'on y voit la Peinture avec ses attributs; la Sculpture appliquée à faire un buste du Roi; l'Architecture achevant un modèle en élévation; l'on voit au bas des Génies occupés à dessiner d'après la bosse.

54. L'Astronomie. L'on y voit des étudians aux astres; un tient un papier, sur lequel est tracée une mappemonde; dans le fond, des ingénieurs qui travaillent sur le terrain; au-dessus de ce sujet est Appollon qui préside.

55. La statue pédestre du Roi, des jeunes militaires faisant l'exercice, auquel préside Minerve. Ces quatre desseins ont chacun 10 pouces 11 lignes sur 8 pouces 8 lignes de long.

Deux desseins allégoriques de même grandeur.

56. Un jeune militaire étudiant l'art de la guerre, tandis qu'un officier de ses amis entre doucement dans le cabinet, accompagné de la Générosité voilée; elle pose sur la

Signorelli peignant son fils mort, Diane et Endymion, des esquisses pour des salles de communion, des plafonds représentant la Nature, des sainte Geneviève pour des chapelles de château. De la première éduca-

table un dépôt, et elle semble appréhender d'être apperçue dans l'action généreuse qu'elle fait. Ces figures sont historiquement habillées, cependant représentent le jeune guerrier entrant dans le cabinet du Firmacie, son bienfaiteur, accompagné de la Reconnaissance, qui vient pour lever le voile de la Générosité, qui accompagne toujours ce philosophe, qui, se levant prestement pour aller d'une main prendre le bras de la Reconnaissance, et accueillant de l'autre le jeune militaire, qui s'en saisit et la baise. Ces deux desseins ont chacun 6 pieds de haut sur 4 pieds de long.

57. Deux desseins de même grandeur. Le premier représente Hercule qui étouffe Antée. L'autre représente Bellerofon qui combat Chienne.

58. Deux autres desseins représentans saint Sébastien, faits pour servir d'esquisse à un tableau d'autel, de 8 pouces de haut sur 4 de large.

59. Un jeune seigneur au berceau, entouré des Arts, de 11 pouces de hauteur sur 5 de large.

60. Une étude d'un cheval, de 1 pied 1 pouce de long sur 8 pouces de haut.

Trois paysages dessinés au crayon rouge.

61. Un représentant l'entrée d'une forêt déserte, des animaux que des gens mènent. Ce dessein a 14 pouces 10 lignes de long sur 10 pouces de haut.

62. Les deux autres représentent une tempête sur mer, de chacun 1 pied de haut sur 10 pouces de large.

63. Une Pastorale lavée à l'encre de la Chine, de la longueur de 7 pouces sur 5 pouces de haut.

64. Une estampe représentant la Gallerie du Roy de Pologne. Le génie des beaux arts ordonne de placer la *Nuit* du Corrége, qui est le principal tableau que possède vos remarques. Au bas sont des génies qui s'amusent à chercher l'avis du peintre, dont il examine les tableaux. Le fond représente la galerie où sont attachés les tableaux. Cette estampe a 8 pouces de long sur 6 de haut.

65. Plusieurs desseins de différentes grandeurs.

1762.

Par M. Eisen le fils, professeur, quai des Miramionnes :

16. Un tableau de 4 pieds sur 3 pieds, représentant Lucas Signiorelli qui peint son fils qui vient d'être tué.

17. Un projet dessiné pour une chapelle de communion.

18. Une esquisse du tableau d'autel de ce même projet, représentant Notre-Seigneur qui fait la Cène avec ses apôtres.

19. Autre esquisse représentant l'Annonciation de la Vierge, exécutée en grand. Ce tableau a 13 pieds 1/2 de haut sur 10 pieds de large, fait pour l'église collégiale de Douay, en Flandre.

20. Autre esquisse, représentant le mariage de la Vierge.

21. Le portrait de Mme Vincent.

22. Le portrait de M. l'abbé de ***.

23. Quelques esquisses et plusieurs desseins.

tion de sa jeunesse il garde un fonds d'aspiration à la peinture noble, à la peinture d'histoire; et d'un de ses bons jours il nous reste une composition appliquée et réussie d'*Henri IV et Gabrielle* enchaînés par rondes d'Amour : Eisen y atteint la grâce d'un petit Boucher historique[1]. Puis, à l'imitation de son père, il peint encore de petits tableaux de genre, de mœurs et de société : l'*Accord du mariage*, la curieuse image de la bourse remise par le fiancé, le *Bouquet*, scène enfantine, le *Trictrac* et la *Comète* gravée par son maître Le Bas, l'*Amour européen*, une déclaration dans un merveilleux décor d'appartement, la *Dame de Charité*, toutes planches agréables, coquettes, mais parfaitement froides[2].

1764.

Par M. Charles Eisen, professeur :

9. Sainte Geneviève assise dans la campagne, faisant la lecture. Ce tableau est destiné pour la chapelle d'un château. Il porte 6 pieds de haut sur 4 pieds de large.

10. L'Enlèvement de Proserpine.

11. Plusieurs desseins à la mine de plomb et lavés à l'encre de la Chine, représentant différents sujets sous le même numéro.

1774.

Par M. Eisen, adjoint à recteur :

9. Le Triomphe de Cybèle et les Forges de Vulcain, représentés tous deux par des enfants. Ces tableaux portent 12 pouces de haut sur 15 de large.

10. Diane et Endimion. Ce tableau est de la même grandeur que le précédent.

11. Érigone et l'Amour sous la forme d'une grappe de raisin. Hauteur, 14 pouces; largeur, 16 pouces.

12. L'Aurore semant des fleurs et chassant les ombres de la nuit. Hauteur, 15 pouces; largeur, 16 pouces.

13. Sainte Famille, et pour pendant le Songe de saint Joseph.

Ces deux desseins sont à la sanguine, rehaussés de blanc.

14. La Charité, représentée par une femme entourée d'enfants. Dessein à la plume et au bistre.

15. Les Trois Grâces, petit dessin colorié, de forme ronde.

16. Deux desseins coloriés, dont un représente un marché. Ils font pendans.

17. Des enfants jouant avec une chèvre. Dessein à la plume et à l'encre de la Chine.

18. Plusieurs desseins sous le même numéro.

1. Nous possédons un petit dessin de ce tableau, crayonnage très-étudié, qui, recouvert presque partout de petits traits de fine plume, joue, avec ses oppositions d'encre de Chine et de crayon, l'effet d'une eau-forte soumise à deux morsures.

2. Citons encore, parmi les pièces gravées d'après ses tableaux et ses dessins, en dehors de l'illustration du livre, le *Concert mechanique*, inventé par Richard en 1769, gravé par Delongueil; le *Jour* et la *Nuit* de mariage, par Patas; le *Bal chinois* chez François, la *Vertu sous la garde de la Fidélité*, les *Désirs satisfaits*, par Patas; le *Modèle enchanteur*, les *Premiers aveux*, la *Ramasseuse de cerises*, la *Vieille de bonne*

Ces tableaux sur lesquels Eisen plaçait une partie de son orgueil et de sa petite gloire, que sont-ils devenus? Qui les connaît? qui en a vu? qui peut en dire la valeur? Avec les pertes faites par la France de tant d'œuvres originales, les fausses attributions et les substitutions si fréquentes des copies si nombreuses du temps, la difficulté est devenue bien grande pour établir, quand il s'agit de tableaux de peintres secondaires comme Eisen, l'authenticité qui demande, pour être affirmée, la comparaison de deux ou trois originaux positifs. Parfois, dans le coin d'une pauvre collection, ou dans le mauvais jour d'une exposition provinciale, il vous apparaît une esquisse noyée et blonde, s'enfonçant dans un verdâtre chaud où le gras pinceau a vivement posé des tons rouges, bleus, jaunes, relevés de blancs qui laissent des traînées sèches sur des personnages bâtonnés, ainsi que Watteau bâtonne ses bonshommes à la sanguine, sur des silhouettes de second plan, croquées dans le bitume, perdues dans une poussière et une chaleur étouffée de bal : la mémoire vague et instinctive, qui reste à l'œil, d'un artiste qu'on a fouillé, étudié, dont on a poursuivi la signature et le caractère à travers les gravures, les dessins, vous arrête et vous fait dire, comme par un pressentiment : ce doit être un Eisen. Mais la certitude manque; et quelle autre œuvre similaire et bien signée pour vous la donner? Aucune. Le hasard vous fait-il rencontrer une toile plus terminée, d'un faire plus froid, autre écueil : vous êtes exposé, par la ressemblance du sujet, à prendre pour une œuvre du fils une œuvre du père [1]. M. de Pujol dit que l'on voit à Douai, dans la chapelle de la Vierge, à l'église Saint-Pierre, une *Annonciation*, pleine d'expression et de grâce, mais d'un mauvais ton de couleur. M. Cellier ajoute qu'elle porte le millésime de 1776. Il y a sans doute erreur de sa part : cette *Annonciation* doit être le tableau exécuté

humeur, la *Cuisinière charitable*, la *Double fécondité*, la *Belle nourrice*, la *Jolie fermière*, le *Petit donneur d'avis*, le *Lever des enfants*, le *Sabot cassé*, le *Vieux débeauché* (sic), planche rare, etc.; les *Amusements champêtres*, le *Bal champêtre*, les *Plaisirs champêtres*, par Delongueil, qui a encore gravé les deux jolies suites de quatre pièces : le *Matin*, le *Midi*, l'*Après-Midi*, le *Soir*, et le *Printemps*, l'*Été*, l'*Automne*, l'*Hiver*.

1. Le *Magasin pittoresque* a donné, en 1841, le croquis d'un prétendu tableau de Charles Eisen, représentant des jeunes filles et un perroquet, tableau de la collection de M. de Saint-Remy au Mans, qui possède encore du même artiste un Enfant qui presse le robinet d'une fontaine et en fait jaillir l'eau sur deux jeunes filles épouvantées. Nous n'avons pas vu ces tableaux; mais le premier est assurément un sujet du père, que nous croyons même avoir vu gravé d'après lui; et pour le second, la méprise est manifeste : il a été positivement gravé par Henriquez, avec le nom d'Eisen père, sous le titre de : l'*Espièglerie*.

pour la collégiale de Douai et exposé à l'exposition de l'Académie de Saint-Luc en 1762.

Si les tableaux d'Eisen nous manquent à peu près, ses dessins nous restent, et ils sont nombreux. La plupart sont des plus séduisants. Ils ont par excellence le charme du dessin : l'esprit. Eisen les a exécutés, tantôt à l'encre de Chine relevée de plume, ou bien il les touche d'une aquarelle légère ; le plus souvent il les crayonne à la mine de plomb. Ceux-ci surtout révèlent toute sa grâce. Inspiré de Boucher, sorti de son enflure ronde, de son style douillet, Eisen s'en dégage par l'affinement, la délicatesse de sa manière, et, même en rappelant le maître, il reste toujours Eisen. Qu'on regarde ses moindres crayonnements, ces griffonnages courants, improvisés et coulants; qu'on l'étudie dans ce que le temps appelait si joliment et si justement des « *pensées*, » ces premières idées de peintre, jetées à la volée, à demi nées et encore flottantes, pour être soumises à l'éditeur : de la feuille de papier blanc teinté maintenant par les années d'un ton de Chine, où il semble qu'il n'y ait qu'un nuage gris, se lèvent peu à peu ces petites aubes de sujets, ces ondulations de formes, ces indications pâles, claires, légères, réveillées et repiquées çà et là, où l'œil poursuit et trouve des corps, des amours, de petites apothéoses, la silhouette d'une scène coquette. Rien d'égal à l'adresse, à la facile inspiration dans le badinage et le tâtonnement de ce crayonnage autour des profils, des figures, des habits et des lignes. Ces souffles de dessin ont le mouvement de l'attitude et des personnages, la liberté des étoffes, l'âme de toute une composition. Un volume entier, acheté par nous, de ces *Pensées* d'Eisen pour les *Contes de La Fontaine*, la *Henriade*, les *Métamorphoses d'Ovide*, les *Almanachs de la musique du roi*, etc., éclaire tout ce côté de son talent : brouillis où le trait rondit et joue autour d'apparences de formes, scènes vaporeuses de mythologie ou d'histoire, croquis microscopiques, essaims d'amours dans une poussière de mine de plomb, contours qu'on dirait estompés avec le reste du noir d'un tortillon d'atelier, harmonies effacées, douces, presque lointaines de ces demi-rêves de crayon, c'est là qu'apparaît le vrai génie du dessinateur rapetissé et calomnié par ses autres dessins, délices des bibliophiles, ces dessins terminés, abêtis pour l'intelligence et le travail du graveur, poussés au dernier fini sur le vélin du papier ou de la peau.

En 1762, paraissent les *Contes* de La Fontaine [1]; magnifique publicité

1. Il existe de ces *Contes* des exemplaires avec des planches doubles de nudités pour les contes de *Richard Minutolo*, les *Lunettes* et le *Rossignol*. Dans ces exem-

pour le vignettiste et qui montre quel goût a pour lui le grand public de ces années, et en quel honneur le tiennent les éditeurs. Voltaire daigne lui écrire et le féliciter [1]. L'artiste semble en chemin de fortune. Il est maître à dessiner des pages et des chevau-légers de la Garde du Roi. Il est mieux que cela, maître de dessin de Mme de Pompadour, il touche 7,500 livres de traitement pour l'occupation d'un jour ou deux par semaine. Il est, en outre, dessinateur du Roi. Comment cette carrière si bien commencée s'arrête-t-elle comme brisée tout à coup? Comment n'a-t-elle point l'achèvement et le couronnement presque promis? Comment Eisen n'arrive-t-il pas, ainsi que Cochin, à l'Académie? Pourquoi cette main de Mme de Pompadour, volontaire et toute-puissante pour l'avancement de ses familiers d'art, se retire-t-elle si brusquement de lui? D'où vient ce néant soudain, cette ruine d'ambition après cette faveur de cour? D'une insolence, au dire de Pujol qui la raconte ainsi : « Eisen avait de l'esprit, mais il n'en fit pas toujours un bon usage. L'anecdote suivante prouve qu'il était bien impudent, ou qu'il eut des absences de raison qui dégénéraient en folie. Mme de Pompadour, qu'il apprenait à dessiner, lui avait commandé le dessin d'un habit pour le roi dans un goût simple, mais nouveau, désirant que Sa Majesté jouît d'un vêtement qui n'eût point encore paru. Qu'imagine Eisen? Il s'en fait faire un semblable et se montre à Versailles avec cet habit, le jour même qu'on avait engagé le roi à porter le sien en lui disant qu'il était l'unique. Il encourut la disgrâce de sa protectrice? [2] »

Est-ce là une histoire vraie ou une légende? N'est-il pas à croire bien plutôt qu'Eisen s'est perdu à Versailles par ce qui était resté en lui de l'ouvrier dans l'artiste, par les façons et l'âme peuple qu'on devine dans cette tête carrée et mâtinée de son portrait où le rustaud habillé passe sous le velours et les dentelles de l'homme de cour? Sa carrière manquée, il faut l'attribuer à cette grossièreté de l'homme sans lettres et sans éducation, qui écrivait au dos d'une gravure de Massart : « *Je*

plaires, le *Cas de conscience* et le *Diable de Papefiguière* sont ce qu'on appelle, en termes d'amateurs, « découverts. »

1. « Je commence à croire, monsieur, que la *Henriade* passera à la postérité en voyant les estampes dont vous l'embellissez : l'idée et l'exécution doit vous faire également honneur. Je suis sûr que l'édition où elles se trouveront sera la plus recherchée. Personne ne s'intéresse plus que moi au progrès des arts, et plus mon âge et mes maladies m'empêchent de les cultiver, plus je les aime dans ceux qui les font fleurir. » (Lettre de Voltaire à Eisen, insérée à la page 4 du volume I de la *Henriade*, édition de la veuve Duchesne.)

2. *Galerie historique universelle*, par M. de Pujol, 1786. (Charles Eisen.)

suit on peu pas plus contant don monsieur Massard a rendu ce cuq de lempe, ce 10 janvier 1771. Ch. Eisen [1]. » Son abaissement, il le dut à la bassesse de ses habitudes, de ses goûts, de ses passions, à des mœurs scandaleuses même pour ce temps peu sévère, à une jeunesse de sens que l'âge ne corrigea pas, et qui ne fit que s'exaspérer avec les années. A quarante-sept ans, il déloge du domicile conjugal où il laisse sa femme sexagénaire, abandonnant ses enfants, au mariage desquels il ne figure que par son absence; et il emménage rue Saint-Hyacinthe avec la veuve d'un valet de chambre, une femme Martin, dont il fait sa gouvernante et sa maîtresse, mettant la Seine et les ponts entre son domicile de la rue du Faubourg-Saint-Denis [2].

Cela et le reste, voilà bien plus vraisemblablement ce qui lui ferme les portes de l'Académie royale et le rejette forcément à la sous-Académie du temps, la démocratique Académie de Saint-Luc, dont il fut, avec Gabriel de Saint-Aubin, une illustration et dont il parcourut et monta tous les obscurs honneurs, successivement conseiller, adjoint à professeur, professeur, et enfin, en 1774, adjoint à recteur [3].

Après des illustrations de livres de toutes sortes [4], Eisen illustrait, en 1770, les *Baisers* de Dorat, ce livre typique de sa vignette, le petit volume, débordant de gravures, où l'artiste jette et prodigue son double

1. Vente d'autographes du 12 novembre 1860.

2. *Dictionnaire critique de biographie*, par Jal.

3. Livrets de l'Académie de Saint-Luc. Eisen a fait le grand dessin de la gravure : *Indulgence plénière donnée à perpétuité par le pape Clément XI aux fidèles qui visiteront l'église de Saint-Luc en la Cité. Planche faite avec les deniers de ladite confrérie en l'année 1760.* Il semble, du reste, le dessinateur d'ordinaire des brevets et convocations de l'Académie de Saint-Luc. Nous avons là une curieuse gravure, non signée, mais où se retrouve son dessin. De l'encadrement des choses de l'atelier, une selle de sculpteur, une palette, des pinceaux, une tête de Niobé, un torse que dessine un groupe d'amours, se détache, tendu sur un chevalet, comme à un étal de boucher, avec sa tête et les pieds pendus sur le montant, la peau d'un bœuf, l'animal évangélique de Saint-Luc, dans le cadre de laquelle le Bâtonnier invite ses confrères aux premières vêpres qui se disent en la chapelle Saint-Luc de l'église des R. P. Jacobins, à quatre heures du soir, le 17 du mois d'octobre.

4. Mentionnons, de 1747 à sa mort, les *Œuvres* de Mme Deshoulières, 1747; l'*Art d'aimer*, 1751; *Angola*, 1751; *Voyage dans l'autre monde*, 1752; la *Christiade*, 1753; l'*Éloge de la folie*, d'Érasme, 1757; les *Lettres péruviennes, Lucrèce*, 1754; la *Thériacade*, les *Saisons*, 1759; les *Œuvres de Grécourt*, 1754; les *Sens*, 1766; les *Héroïdes*, de Blain de Sainmore, 1768; *Narcisse dans l'île de Vénus*, les *Quatre parties du jour* et les *Jeux de la petite Thalie*, 1769; la *Henriade* et le *Théâtre de Voltaire*, 1770; le *Tableau de la Volupté*, 1771; la *Pipe cassée*, les *Géorgiques*, etc., etc.

talent de dessinateur et d'ornemaniste. Et qui mieux que lui était fait pour enguirlander d'images cette poésie de Dorat, jetée naïvement par le petit poëte comme le *sursum corda* de la galanterie et de l'amour au libertinage du siècle ? Eisen y sème les médaillons et les allégories du Plaisir, les autels où les colombes se becquettent sous les colonnades de palmiers, les petits temples aux colonnes torses, aux chapiteaux d'acanthe, au dôme diadémé de fleurs, effleuré de coups d'ailes d'amours. L'érotisme des petits vers brûle et pétille dans ces en-têtes et ces culs-de-lampe qui montrent, du recto au verso des pages, des apothéoses de volupté, des couples sur des ottomanes, encensés par la fumée des brûle-parfums, des Cupidons foulant aux pieds toutes les couronnes de la terre, des Aurores, de la petitesse et de la finesse d'une pierre gravée par Guay, repoussant le voile d'une nuit heureuse au bas de la dernière rime d'un baiser. Et partout, dans cette sorte d'illumination et de pétillement de la gravure, dans le feu de joie des ciels et des paysages, brillent ces petites déesses, mignardes, debout, couchées ou plaisantes, les petites Vénus qui pourraient se faire une conque d'une foliole de rose, ces figures microscopiques de femmes en forme de poire, qui tiennent à la fois de la pendeloque et de la perle baroque ; car Eisen est l'homme du nu féminin infiniment petit, du nu de l'in-12. Il excelle à faire tenir sur un rien de papier la nudité de la Fable telle que la comprend la poésie et l'art du temps. Et il n'a point d'égal, il surpasse même quand il enferme dans la grandeur d'un chaton de bague le déshabillé de la Mythologie du XVIIIe siècle.

Là est son vrai petit talent, un talent qu'il faut, après tout, se garder d'exagérer, et qu'il serait injuste de mettre sur la même ligne que le talent de son rival et de son maître Gravelot. Ne confondons pas, ne comparons même pas les deux artistes : l'un, avec son fond de Flamand, l'ouvrier mécanique et à la tâche, le pacotilleur de la vignette ; l'autre plus que Français, Parisien, plein de la conscience et de l'amour de son art, ne travaillant qu'à son heure, ne produisant qu'à sa satisfaction. Gravelot est un sérieux dessinateur. Sa vignette atteint au style du galant. Il donna en petit cette note absolue du charme de son temps, un rien de cet idéal de coquetterie que Watteau donne en grand. Eisen n'a presque toujours qu'une grâce inférieure. Son dessin mou, rond, sans étude, ne tient pas à côté de ce dessin de Gravelot serré, délicat, fini et vivant jusqu'au bout des extrémités des doigts d'une main. Ses personnages sont marqués au signe d'une vulgarité courante. Ses seigneurs, ses amoureux auraient besoin de prendre des leçons du marquis de Polinville, de la comédie de Boissy, pour porter leur chapeau « comme on le porte à la

cour de France » : ils ont une face de Jeannot, l'air de farauds et de garçons-marchands endimanchés, ou de laquais gênés dans les habits de leurs maîtres. La femme, chez Eisen, dans toutes les figures qu'il en a improvisées, ne semble que le type banal, égrillard, souriant et inerte de quelque modèle de la rue sur laquelle il a jeté une robe de dame; une sorte de poupée à grosse mouche à la tempe, décolletée et falbalassée, la jupe courte, le corsage à l'air, à laquelle le dessinateur ne sait prêter que la fadeur d'une monotone afféterie. Car Eisen, — regardez ses *Contes* de La Fontaine, ses grandes vignettes de la vie familière,— Eisen est toujours inexpressif, presque inanimé. C'est vainement qu'on chercherait chez lui ce qu'exprime et ce que respire de la femme du temps le dessin de Gravelot, les délicates attaches de corps, les fins emmanchements de col, d'épaules, de bras, de poignets, l'air, la tournure, le costume même, l'envolement étoffé de ce petit être fragile, divin et jamais crotté, qui touche à peine terre dans telle des vignettes pour les *Contes* de Marmontel, ou la miss *Jenny* de Mme Riccoboni. Le plus subtil, le plus aimable de la délicieuse créature du siècle, sa physionomie espiègle, mutine, ou tendre, le piquant honnête de sa volupté, l'aristocratie de toute sa personne, tous les raffinements que lui avait donnés, comme à l'objet d'art par excellence, une civilisation extrême, cela a toujours échappé à Eisen : l'exquis et le suprême lui ont manqué dans son genre.

La vignette est alors triomphante : elle règne. Eisen est à l'apogée de son talent, dans ces années où il fait suivre les *Baisers* d'Anacréon du *Tableau de la Volupté*, de *Phrosine et Mélidor*, du *Temple de Gnide*, de *Tarsis et Zélie*, des *Fables* et du Recueil de *Poëmes* de Dorat. Il devient l'illustrateur patenté de la poésie, et ses dessins font passer jusqu'aux vers de M. de Pezay [1]. A ce moment une réaction éclate, dans un grand parti de l'art, contre la vignette, et les attaques contre lesquelles Cochin lui-même n'est pas protégé par sa position officielle, sa réputation consacrée, ses écrits, l'effort du grand style de ses derniers dessins; ces attaques se déchaînent, s'emportent à l'injure contre les vignettistes moins autorisés, contre les dessinateurs qui sont purement artistes, contre les talents de ces hommes qui ne sont rien, comme Gravelot, ou tout au plus obscurs professeurs de l'Académie de Saint-Luc, comme Eisen. Donnons ici des duretés, des injustices soudaines de

1. Grimm dit à ce propos : « Messieurs, vous vous faites trop imprimer. Si vous ne finissez, nous dirons incessamment que vous nous vendez les jolies images de M. Eisen pour faire passer vos vers, qui ne le sont point du tout. » (*Correspondance littéraire*, vol. IV.)

l'opinion publique, la mesure et le ton, d'après ce singulier et curieux volume : *Dialogues sur la Peinture, Tartouillis*, 1773, qui met en scène le fameux marchand de tableaux Remi, un mylord et Fabretti. Écoutez cette exécution :

« M. Remi. ... Notre gravure va un peu nous venger de la sculpture italienne.

Mylord. Ah parbleu, Monsieur Remi, vous vous y prenez mal dans ce moment-ci, et je deviens partie.

M. Remi. Comment, Mylord, ce début est brusque.

Mylord. Il ne l'est pas encore assez. Notre belle édition de l'*Arioste de Baskerville*, eh bien, ils l'ont polluée par de maudites vignettes de ce pitoyable Eis... (en), j'avois défendu expressément qu'on l'employât; mais je me suis si fort fâché que pour les derniers chants il n'y aura rien de sa façon, il y a longtemps qu'il nous infecte de ses dessins, mais nous venons de le bannir honteusement de toutes nos presses.

M. Remi. N'en parlons plus, il y a d'autres dessinateurs.

Mylord. N'allez-vous pas encore me citer votre Grav... (elot), son Tasse, son Corneille et ses nombreuses infamies?

M. Remi. Il est défunt, le pauvre homme, son âme est en paradis.

Mylord. Le purgatoire ne sert donc de rien, en France, et ses vignettes et ses tristes culs-de-lampe auront donc été faits impunément? Mais ne troublons pas les cendres des morts. . . . . .

. . . . . .

M. Fabretti. Je suis tout étonné de vous entendre. Je croyois qu'il n'y avoit que la France pour les vignettes et la gravure.

M. Remi. Pour la fécondité, du moins on ne peut pas nous la contester. Tout est plein de nos vignettes. Eisen en une serée en rempliroit un in-folio.

Mylord. Je croyois que cet Eisen ne reparoîtroit pas. Qu'il remplisse, s'il veut, les almanach et les livres bleus..... »

Cette vive attaque était un symptôme. L'heure de la lassitude venait. A peu de temps de là, l'illustration du livre s'arrêtait avec l'affolement passé du siècle : le regain de la mode ne devait lui revenir que quelques années plus tard avec Moreau. Mais, dans la période qui suit la mort de Louis XV, la vignette tombe en discrédit; et les vignettistes qui survivent à sa vogue n'ont plus guère de débouchés. Eisen devait être un de ceux qui perdaient le plus à cette petite révolution. Est-il à penser qu'à un moment les éditeurs de Paris se montrèrent aussi dégoûtés de ses dessins que les éditeurs de Londres, et qu'il se trouva sans ouvrage en France? Fut-il chassé par le manque d'argent ou par ses dettes? Quoi

qu'il en soit, en 1777, il quittait Paris et se rendait à Bruxelles : il y allait « pour ses affaires », selon une déclaration de sa femme. Il alla s'établir rue au Beurre, chez un quincaillier nommé Jean-Jacques Clause, où il meubla une chambre. « Il arrivait à Bruxelles, dit son compatriote Hécart, rongé de goutte et tourmenté par les maux qu'entraînent le libertinage et la débauche. » On le voit : le libertin resta libertin jusqu'à la fin, à l'exemple de tous les maîtres, petits ou grands, du XVIIIe siècle, qui ont eu le sentiment du nu féminin en étant des amoureux de la chair de la femme : Boucher, Greuze, Beaudouin. Et la vie crapuleuse que le vieil artiste menait en Belgique accélérait sa fin. Il mourait le 4 janvier 1778 [1]. En mourant, il n'avait pas dit un mot au quincaillier de sa femme ni des deux enfants lui restant encore des cinq qu'il avait eus ; il lui avait seulement laissé l'adresse de sa maîtresse Charlotte Martin, veuve de René du Coudray, « Mme de Saint-Martin, » comme l'appelait noblement Eisen en pays étranger. Le Belge se dépêchait d'envoyer à cette adresse l'annonce de la mort de son hôte dans ce français de son pays : « ... Mais grâce à Dieu, *il s'est bien converti pour mourir.* Le curé de Saint-Nicolas lui a confessay et qu'il en a été bien contens. Il est enterré sur le simetierre de Sainte-Gudule le 6 du courant, *je l'ay fait enterrer joliment.* » Puis il arrivait au triste de sa position, déclarait que, tant dettes que déboursés, le défunt lui était redevable de 376 florins, faisant en argent de France 752 livres, sans compter ce qu'il devait aux autres, ce qui pouvait bien porter la somme à mille livres. Il craignait que les meubles et la bibliothèque dont son hôte, de son vivant, avait vendu une grande partie sans l'en prévenir, ne payassent pas la moitié des dettes. Le défunt l'avait assuré qu'il serait payé sur ses meubles à Paris, au cas qu'il n'y eût pas assez chez lui pour le payer; et le quincaillier terminait sa lettre en priant Mme de Saint-Martin d'avertir le père du mort. Mais ce n'étaient là que les dettes de Belgique. La veuve en trouva bien d'autres après avoir fait renvoyer la Saint-Martin de la garde du scellé apposé aux deux chambres occupées par Eisen dans

1. Les *Mémoires secrets de la république des lettres* (vol. XI) enregistrerent ainsi la nouvelle de cette mort : « 18 janvier. Charles Eisen, fameux dessinateur, et ayant le titre de *peintre du cabinet du Roi,* est mort à Bruxelles le 4 de ce mois. On connoît surtout ses dessins pour les *Métamorphoses d'Ovide,* ceux des *Contes de La Fontaine* et ceux pour une édition de la *Henriade.* On lui reproche d'avoir abusé de la fécondité de son imagination et de sa facilité, d'avoir gâté sa manière, et, pour courir trop après les grâces et l'élé gance, de s'être souvent écarté de la vérité; d'avoir donné dans le gigantesque et le tortillage. » — Cette note est répétée mot pour mot dans la petite notice nécrologique que le *Journal de Paris* consacre à la mémoire d'Eisen.

la maison de la rue Saint-Hyacinthe ; elle voulut le faire lever pour l'inventaire : une nuée de dettes se leva de cette ouverture. Et pour s'arracher le peu que laissait le misérable insolvable, accoururent le chirurgien, le boulanger, le perruquier, le fruitier, le frotteur, auquel Eisen devait 45 livres depuis 1774, le propriétaire, maître Wasselin Desfossés, professeur en droit, enfin le graveur Patusse, qui réclamait 240 livres données à Eisen sur deux dessins qu'il devait lui livrer en 1773, et 36 livres données à compte le 7 février 1777 sur ces mêmes dessins « toujours promis et jamais faits [1]. »

EDMOND et JULES DE GONCOURT.

1. *Dictionnaire critique de biographie,* par Jal.

ÉTAT DE DÉPENSES

DE LA MAISON DE DON PHILIPPE D'AUTRICHE

1549-1551

Dans un travail publié dernièrement par M. de Hefner-Alteneck, directeur du Musée royal de Munich, se trouvent reproduits, photographiés, des dessins originaux de maîtres allemands d'après lesquels fut ciselée l'ornementation d'ensemble d'armures de parement destinées à des rois de France.

Certains de ces dessins prouvent que plusieurs armures royales, maintenant placées au Musée d'artillerie et considérées jusqu'à présent comme des œuvres italiennes, ainsi que la belle armure de Henri II conservée au Louvre, sont, cette dernière y comprise, de façon allemande.

Mais peut-être ses précieux harnais furent-ils ouvrés par des artisans d'Augsbourg en collaboration avec quelques ciseleurs d'Italie.

Ces documents montrent combien alors était ordinaire la migration des artisans forgerons et des damasquineurs étrangers.

Des Italiens ou des Espagnols de ces deux professions travaillèrent aux gages des différentes cours de l'Europe, en Allemagne, en France, en Angleterre, pour des princes qui avaient déjà leurs propres armuriers.

De cette sorte d'association provient la confusion de style et partant la grande difficulté de déterminer la nationalité positive de certaines armes ou harnais datant du XVIe siècle.

A cette époque de luxe excessif, l'armure n'est presque plus une chose de guerre, elle est plutôt l'œuvre exquise d'artistes qui ont étudié les grands maîtres et qui les interprètent selon leur propre caractère.

Un « état de dépenses de la maison de Don Philippe d'Autriche, » acte tout à fait inédit dont nous devons la communication à l'obligeance

de MM. Tross, démontre l'extrême importance qu'avaient acquise dans les arts les armuriers de ces temps somptueux.

Toujours favorisés jusqu'alors, les forgerons d'armes faisaient, en Italie, partie de la confrérie et corporation des peintres; ils allaient de pair avec les orfévres et les damasquineurs (*azziministes*) auxquels ils furent souvent associés dans leur travail d'armurerie.

On les voit de tout temps privilégiés depuis le moyen âge, époque où le moindre forgeron, déjà considéré au-dessus des autres artisans, jouissait de prérogatives tout exceptionnelles : il ne payait, en cas de meurtre, que demi-amende, tandis qu'au contraire, selon les anciennes lois burgundes, l'amende était doublée s'il s'agissait de punir l'homicide commis sur un simple esclave forgeron.

Travaillant pour les souverains, les armuriers s'enrichissaient d'ordinaire, plusieurs en Allemagne furent anoblis pour leurs services.

Louis XI, Charles VIII, Louis XII attirèrent en France des forgerons d'Italie, les retenant, les pensionnant auprès de leur personne ou bien les établissant en Touraine; là, François Ier avait à ses gages plusieurs armuriers; Henri II en fit venir de Milan et les engagea à se fixer à Paris.

C'est à Paris, rapporte Brantôme, que, sur l'invitation pressante de M. de Strozze, le fameux armurier milanais, Filippo Negrolo, qu'il nomme le *seigneur Negrot*, vint s'établir pendant plusieurs années, « s'y rendant riche de cinquante mille escus, voir davantage. » Ce Negrolo, dont Vasari parle avec éloge dans son *Histoire des peintres*, n'était pas le seul de sa profession qui fût alors en grande renommée; d'autres armuriers d'Allemagne l'égalaient en mérite et en réputation.

L'état de dépenses que nous donnons ci-après signale l'importance dont étaient revêtus, vers 1550, quelques armuriers étrangers qui travaillèrent alors pour la cour d'Espagne.

On doit remarquer que le nom de l'un d'eux, celui de Desiderius Colman, qui touche pour travail d'armurerie trois mille écus d'or, somme énorme pour le temps, figure, avec un semblant presque d'égalité, à côté du nom illustre de Titien Vecelli.

ETAT CONSERVÉ, ENREGISTRÉ AUX ARCHIVES DE SIMANCAS, SOUS LA RUBRIQUE *Simancas-Estado*. Leg. 1565, fol. 33[1].

Armentas de la maison de Don Philippe d'Autriche, prince d'Espagne.

A Augsbourg, 755 1/4 écus d'or pour dix coupes d'argent doré;

1. Extrait de l'introduction du catalogue en préparation de la collection d'armes de M. le comte de Nieuwerkerke.

achetées là à raison de 17 1/2 g. 16 florins le marc. — Augsbourg, 25 février 1549.

Payer à Josepe Mostart, joaillier, pour joyaux achetés à Milan, 1,400 ducats. — Brux., 9 avril 1549.

Pour une perle achetée à Milan, 107 ducats. — Brux., 30 mai 1549.

Pour joyaux achetés à Augsbourg, 7,820 ducas. — Brux., 28 juin 1549.

Pour huit arquebuses à Peter Pech de Munich, 100 écus d'or. — Anvers, 13 septembre 1549[1].

Pour certaines armures que doit faire maistre Bulff (Wuff), bourgeois de Lançuete, 100 écus de 22 *baços*. — Augsbourg, 8 juillet 1550.

A Camargo, pour cinq *saquebutes* qu'il acheta pour lui, 80 écus. — Augsbourg, 20 août 1550[2].

A Colman, armurier d'Augsbourg, 2,000 écus d'or à compte sur 3,000 qu'il doit recevoir pour une armure qu'il fait pour mon service. — Augsbourg, 22 octobre 1550[3].

A Peter Pech, de Munich, 52 écus pour certaines arquebuses. — Augsbourg, 10 novembre 1550.

A Francisco Noqueral, de Milan, armurier de l'empereur, 416 écus à compte sur 1,100 qu'il doit recevoir pour l'or et le travail d'armure qu'il

1. L'arquebuserie allemande était, pour les armes de luxe, déjà très-estimée dans le midi de l'Europe vers 1535. Benvenuto Cellini raconte dans ses Mémoires, que, se trouvant un jour avec le duc Alexandre de Médicis dans le garde-meuble du palais, le duc « examinait une magnifique arquebuse qu'on lui avait envoyée d'Allemagne. » Cellini trouva, ajoute-t-il, cette arme fort belle.

Pendant tout le XVIIe siècle les plus luxueuses armes à feu furent en général de fabrication allemande et portent parfois la marque d'Augsbourg.

2. Saquebute, instrument de musique, sorte de trombone.

3. L'Armeria-Réal de Madrid possède une armure, bleu sombre, ornée de figures repoussées, et damasquinée d'or, qui passe pour avoir appartenu au roi d'Espagne Philippe II. Cette armure porte, gravée sur le devant de son casque, qui est une bourguignotte sans jugulaires, cette signature : « DESIDERIO. COLMAN. IN AUGUSTO. 1550, » et séparément sur la partie inférieure du casque cette autre date 1549. Y. S. Ce qui indique que Colman dut mettre un an à ouvrer cette armure.

Ce doit être de ce même harnais qu'il s'agit dans le présent état de dépenses, à la même date de 1550.

Trois mille écus d'or étaient alors une somme très-considérable dont l'importance peut s'évaluer en supposant la valeur relative qu'elle représenterait aujourd'hui.

Le salaire des artistes et des artisans, durant les siècles qui précédèrent la renaissance, paraît moindre de sept à huit fois que celui qu'ils obtiennent de nos jours; cependant, d'après le calcul qui en a été fait, il est égal en réalité, puisqu'avec une once d'or ou d'argent on obtenait dans ces temps autant d'objets manufacturés ou de denrées nécessaires au travail, qu'on en peut avoir avec sept ou huit onces maintenant.

exécute en œuvre de *tauchie* (damasquinure). — Augsbourg, 10 novembre 1550.

A Pedro Laeçen, *mailleur*, 191 écus pour une pièce de maille qu'il fait pour Philippe. — Augsbourg, 29 novembre 1550.

Pour deux traîneaux ou chars qui se font pour Philippe, 200 écus. — 29 novembre 1550.

A Titien, 60 écus d'or. — 19 décembre 1550.

Pour un char qui se fit à Milan, 309 écus. — 24 décembre 1550[1].

A Titien Vecelli, peintre, 200 ducats de *merci* (gratification). — 6 février 1551.

A Titien Vecelli, 30 ducats pour payer certaines couleurs qu'on a fait venir de Venise pour mon service. — 6 février 1551.

A Desiderio Colman, armurier d'Augsbourg, 400 ducats en à-compte sur ce qu'il doit avoir pour des armures noires qu'il fait pour moi. — Augsbourg, 27 février 1551.

A Peter Pech, pour quatre arquebuses, 11 écus. — 19 mars 1551.

A maître Bolff (Wolff), armurier de Lançuete, 250 écus pour une armure qu'il a faite pour ma personne (24 mars), et 150 de plus pour certaines armures qu'il a faites pour don Antonio de Tolède.

A maître Hanz, d'Augsbourg, 50 ducats pour certaines armures qu'il a fait faire et qui sont chez lui. — Augsbourg, 10 avril 1551.

A maître Pedro, *mailleur*, de Munich, 114 écus pour certaines pièces de maille. — Augsbourg, 15 avril 1551.

A maître Juan, armurier de l'empereur, 100 ducats de gratification. — Augsbourg, 28 avril 1551.

A Pedro, arquebusier, de Munich, 40 écus pour certaines arquebuses. — 28 avril 1551.

A maître Wulff, armurier de Lançuete, 225 écus; 200 pour armures qu'il fait et 25 pour une pièce qu'il fit pour un *harnais blanc* qu'il avait ouvré pour mon service. — Augsbourg, 2 mai 1551[2].

A Colman, 600 écus pour des armes. — 12 mai 1551.

1. L'origine des carrosses de luxe et de promenade, origine que l'on croit italienne, ne paraît pas avoir été antérieure à la date de 1266 : c'est à cette époque que, pour la première fois, dans le Journal de Naples par un anonyme, il est fait mention d'une voiture couverte de velours bleu céleste brodée de lis d'or, où monta Béatrix de Provence, femme de Charles d'Anjou.

Les hommes n'usèrent que beaucoup plus tard de ce mode de locomotion.

2. Ce nom de *Bulff, Bolff, Wulffe* ou *Vulff*, répété ainsi sous différentes formes d'orthographe, signifie Loup (Wolff). *Wolff*, nous fait observer M. Tross, est comme prénom et même comme nom de famille toujours très-usité en Allemagne.

A Pedro. de Munich, 30 écus pour une arquebuse et 20 écus de gratification pour les garçons de Colman.

A Francisco Negrol (Negrot, sans doute), doreur de Sa Majesté, 372 écus d'or pour armure et pour certaines *garnisons* de cheval. — Milan, 25 juin 1551.

E. DE BEAUMONT.

(Extrait des Archives de Simancas, demandé par Son Exc. M. le baron de Wertlern, ambassadeur de Prusse, à Madrid.)

TEXTE ORIGINAL.

Armentas de la casa de Dn Phelipe de Austria principe de España.

En Ausburg 755 1/4 escudos de oro por diez copas de plata dorada compradas aqui a razon de 17 1/2 g. 16 florines el marco. — Aug. 25 febr. 1549.

Pagar a Josepe Mostart, joyero por joyas comprados en Milan. 1400 duc. — Bruss., 9 abril 1549.

Por una perla comprada en Milan, 107 duc. — Bruss., 30 mayo 1549.

Por joyas compradas en Augusta, 7820 duc. — Bruss. 28 jun., 1549.

Por 8 arcabuzes a Peter Pech von Minichen, 100. esc. de oro. — Antverp, 13 sept. 1549.

Por ciertas armas que ha de hacer Maestre Bulff, vecino de Lancuete, 100 escudos de 22. baços. — Augusta, 8 julio 1550.

A Camargo por 5 sacabuches que compro por el 80 scudos.— Augusta, 20 ag. 1550.

A Colman, armero, de Augusta, 2,000 escudos de oro en cuenta de 3,000 que ha de aver por unas armas que haze para mi servicio. — Augusta, 22 oct. 1550.

A Peter Pech de Munich, 52 escudos par ciertas arcabuzes. — Aug., 10 nov. 1550.

A Francisco Noqueral, de Milan, armero del Emperador, 416 scud. en cuento de 1,100 que a de haver por el oro y trabajo de armas que labra de *ataugia*. — Augsb., 10 nov. 1550.

A Pedro Laeçen Mallero 191 escudos por unas pieças de malla que hace por Ph. — Aug., 29 nov. 1550.

Para dos trineros que se haçen por Ph. 200 escud. — 29 nov. 1550.

A Tiziano 60 escudos de oro. — 19 dec. 1550.

Por un carro que se hizo a Milano, 309 escud. — 24 dec. 1550.

A Tiziano Vezelli pintor, 200 duc. de merced. — 6 hebr. 1551.

A Tiçiano Vezelli 30 duc. para pagar ciertas colores que se han traido de Venecia para mi servicio. — 6 hebr. 1551.

A Desiderio Colman armero de Augusta 400 duc. en cuento de lo que deve aver par unas armas negras que haze para mi. — Augusta, 27 febr. 1551.

A Peter Pech por quatro arcabuzes, 11 escudos. — 19 marso 1551.

A Maestro Bolfe armero de Lançuete 350 escudos por unas armas que haze por mi persona, 24 março y 150 mas por ciertas armas que hace por D. Antonio de Toledo.

A Maestre Hanz de Augusta, 50 ducados por ciertas armas que mando hazer e que daron con el Augusta, 10 de abril 1551.

A Mre Pedro Mallero de Munich, 114 esc. por ciertas pieças de Malla. — Augusta, 15 abril 1550.

A Mre Juan armero del Emperador, 100 duc. de merced. — Aug., 28 abril 1551.

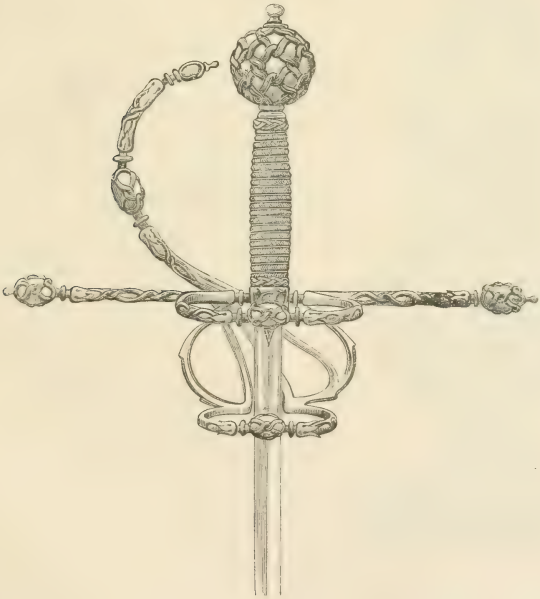
A Pedro arquebusero de Munich, 40 escudos por ciertas arquebuzes. — 28 abril 1551.

A Maestre Vulff, armero de Lançuete, 225 escudos : 200 por unas armas doradas que ha de hacer y 25 por unas piecas que hizo por un harnes blanco, que havia hecho para mi servicio. — Augusta, 2 mai 1551.

A Colman 650 escudos por unas armas. — 12 mayo 1551.

A Pedro de Munich, 30 escudos por un arcabuz y 20 escudos por los Moços de Colman de merced.

A Francisco Negrol, dorador de S. M., 372 escudos de oro para armas y para ciertas guarniciones de Cavallo. — Milan, 25 junio 1551.



LA FAIENCE DE ROUEN

AU XVIIe SIÈCLE[1]

Outre les deux étymologies proposées pour le mot faïence : *Faenza* et *Fayance*, petite ville de Provence, il en est une troisième qui pourra paraître hasardée, mais qui a pour elle l'autorité d'un titre daté de 1646, c'est-à-dire de l'époque où l'emploi de ce produit industriel commençant à se propager dans toutes les classes de la société, il devint nécessaire de lui donner un nom distinctif; c'est celle qui ferait venir ce nom de celui de *Valence*, ville d'Espagne qui a toujours été célèbre par les fabriques de faïence que les Maures y établirent et qui se sont perpétuées jusqu'à nos jours. Suivant cette donnée, de même que *Majorque*, lieu de transit et de dépôt pour les faïences d'Espagne transportées en Italie, a fourni l'appellation de *majoliques;* de même *Valence*, grand centre de fabrication où la France allait sans doute s'approvisionner, aurait donné, par une altération légère de son nom, la qualification de *faïence*. L'autorité que j'ai à invoquer pour justifier cette étymologie, c'est le procès-verbal des informations et interrogatoires dans la poursuite intentée

1. Nous devons la communication de ce chapitre inédit de l'*Histoire de la faïence de Rouen*, par André Pottier, à l'obligeance de M. A. Le Brument, éditeur à Rouen, qui doit bientôt en mettre au jour la première partie.

par Edme Poterat à Jehan Custode et autres en décembre 1646. Dans ce document, les mots *faïence*, *faïencier*, *faïenceric* sont toujours écrits *valence*, *vallence*, *vallencier*, *vallanceric*, généralement avec deux *ll*. Nous supposons que la prononciation fit bientôt de ces deux *ll* des *ll* mouillées, et qu'on prononça *vaillance*, *vaillancier*: ce qui rendit la transformation en : *faïence*, *faïencier*, imperceptible. Nous n'insistons pas davantage sur cette étymologie; mais l'orthographe qui l'autorise se trouve constamment employée dans un très-long document écrit par un grand nombre de mains, et qui témoigne au moins que cette orthographe était habituelle à Rouen au milieu du XVIIe siècle.

Un passage de l'ouvrage de M. B. Fillon (*l'Art de terre chez les Poitevins*, p. 117) fournit à cette étymologie un argument qui n'est pas sans valeur; il raconte qu'un vaisseau espagnol chargé de poteries fut pris par les corsaires de la Rochelle et conduit dans le port de cette ville à l'époque où François Ier y fit un assez long séjour, c'est-à-dire en décembre 1542 et janvier 1543. « Il y avait (en ce vaisseau), dit un historien, grand nombre de *terre de Valence* et plusieurs coupes de Venise, etc. » Il résulte de ce passage que les poteries venant d'Espagne portaient au XVIe siècle la qualification générique de *terre de Valence*, ce qui justifie la confusion établie plus tard entre Valence et Faïence.

Un titre de 1600, également cité par M. B. Fillon, p. 135, nomme un Enoch Dupas, maistre *faencier* de Brizambourg.

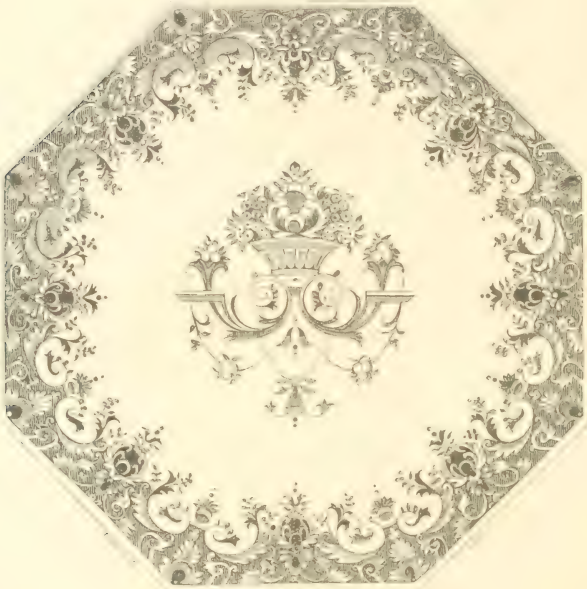
Mais de toutes les pièces originales, la plus notable est celle qui confère à Nicolas Poirel, sieur de Grandval, le privilége de l'industrie de la faïence à Rouen. Voici le texte de ce précieux document:

« LOUIS, par la grace de Dieu, Roy de France et de Navarre, à tous ceux que ces presentes verront, salut :

« Notre bien amé Nicollas de Poirel, sieur de Grand Val, huissier du cabinet de la Reine regente nostre très hounorée dame et mère, nous a faict dire et remonstrer que par nos lettres pattentes du vingt septiesme aoust XVIe quarante quatre, nous luy avons permis et octroyé de faire faire en la province de Normandie pendant trente ans toutte sorte de vaisselle de fayence blanche et couverte d'esmail de touttes couleurs pour l'utilité publique, ensemble touttes sortes de fourneaux et bastimens à ce nécessaires ès endroits que bon luy sembleroit et plus commodes pour la fabrique et vente de ladite vaisselle, et icelle faire vendre et distribuer par ledict Grand Val ou ses ayans cause, en gros ou en destail, en nostre royaume, à touttes sortes de personnes, aux clauses et conditions portées par lesdites lettres; mais, mettant en considération les services que ledit Grand Val a rendus et rend journellement prez la personne de la Reyne régente notre très hounorée dame et mère depuis un fort longtemps, pour aucunement le recompenser avec plus d'avantage des dicts services et aussy que pour faire ledict establissement il est nécessaire de faire de grandz fraiz et despences, tellement que pour

luy donner moyen d'y subvenir et le dedommager et désintéresser desdictz fraiz, il nous a très humblement faict supplier luy accorder nos lettres de ladite permission et establissement pendant *cinquante années*, au lieu de *trente ans* portez par lesdites lettres du vingt septiesme aoust xvie quarante quatre cy attachez soubz nostre contre-scel.

« A ces causes, désirant favorablement traicter ledict Grand Val, avons, de nostre pleine puissance et auctorité royalle, de l'advis de ladite Reyne regente notre très hou-



norée dame et mère, permis et octroyé, permettons et octroyons par ces presentes signées de nostre main, audict Grand Val, ses hoirs et ayans cause, pendant cinquante années, au lieu de trente ans portées par nos dicts lettres du vingt septiesme aoust xvj^e quarante quatre, de faire faire en la province de Normandie, toutte sorte de vaisselle de fayence blanche et couverte d'esmail de toutes couleurs pour l'utilité publicque, ensemble toutte sorte de fourneaux et bastimens, à ce nécessaires, ès endroits que bon lui semblera et plus commodes pour faire la fabrique et vente de ladicte vaisselle; icelles vendre, faire vendre et distribuer par ledict Grand Val ou ses successeurs et ayans cause, en gros ou en destail en nostre royaume à toutes personnes, avec très expresses inhibitions et deffenses à touttes personnes de faire ou faire faire aucune vais-

selle de fayence de quelque sorte que ce soit en ladite province de Normandie, sans pouvoir et consentement dudict Grand Val et ses ayans cause, à peine de confiscation de la marchandise et de tout attirail, mille livres d'amende contre chacun contrevenant, despens, domages et intherestz, pourveu que ledict establissement ne soit encore faict en ladicte province en vertu de notre permission avant nos dictes lettres du vingt-septiesme aoust xvj^e quarante quatre.....

« Car tel est notre bon plaisir. Donné à Paris le vingt cinquieme jour de novembre de

BROC EN FAÏENCE DE ROUEN.

l'an de grâce mil six cents quarante cinq, et de nostre reigne le troisieme. Signé LOUIS. Et sur le repli : par le Roy, la Royne régente sa mère présente. Signé : PHELYPPEAUX. Et scellé sur double queue du grand sceau de cire jaulne avec contrescel. »

Le privilége obtenu, il fallait un arrêt du Parlement de Rouen pour l'exécution des lettres patentes du 25 novembre 1645.

Mais, en enregistrant le privilége de Poirel, en 1645, pour vingt ans seulement, le Parlement alla à l'encontre de la volonté royale. Un privi-

légié ordinaire n'eût point persisté peut-être, mais Poirel de Grandval, par ses relations et son office qui le rapprochaient du souverain, se retourna si bien qu'il se fit accorder des lettres de jussion l'année suivante, afin de poursuivre auprès du Parlement la revendication légitime de son droit. Même il en obtint successivement trois, nécessaires pour vaincre les résistances provinciales.

Dans le protocole final des lettres de jussion accordées, le 6 février 1646, à Nicolas Poirel, sur le refus fait par le Parlement d'accepter la durée de cinquante ans fixée pour son privilége, qu'il réduit à vingt ans, on trouve ce passage : *Ces présentes signées de notre main qui vous servira de première, seconde et finale jussion.* On voit, par là, que l'usage était de fulminer successivement, et suivant la résistance éprouvée par les parlements, ces actes d'injonction. Il s'ensuit aussi que la résistance du Parlement n'était que dilatoire, qu'elle avait sans doute pour but d'éclairer l'autorité souveraine sur une mesure qui lui paraissait fâcheuse ou exorbitante ; mais, qu'après un nombre déterminé de jussions, elle cédait. En échelonnant toutes les dates, que nous avons recueillies, des lettres patentes et de jussion délivrées en faveur de Nicolas Poirel, et celles des enregistrements de ces dites lettres, nous trouvons que trois lettres de jussion ont dû être obtenues par lui, et qu'il y a eu quatre enregistrements.

Ainsi : 27 août 1644, lettres primitives portant privilége de trente ans.

25 novembre 1645, lettres patentes portant extension de privilége à cinquante ans.

Premier enregistrement du 15 décembre 1645, réduit à vingt ans.

Premières lettres de jussion, 6 février 1646.

Deuxième enregistrement desdites, 12 septembre 1646, prorogation à trente ans.

Deuxièmes lettres de jussion, 23 janvier 1647.

Troisième enregistrement desdites, 28 juin 1647, prorogation à quarante ans.

Troisièmes lettres de jussion, 15 décembre 1647.

Quatrième enregistrement desdites, 29 février 1648, accorde les cinquante ans.

Mais Poirel de Grandval, qui luttait si énergiquement pour son privilége, ne l'exerça point longtemps s'il l'exerça jamais. Dès le 22 mars 1647, nous trouvons la mention d'un bail fait à Edme Poterat, sieur de Saint-Étienne, par Pierre Fermanel, sieur du Mesnil Godefroy, pour un ténement de maisons, cour et jardin, « tout est autant que le sieur Poterat en occupe

depuis deux ans, et par lui de présent fait appliquer en fourneaux et autres choses nécessaires pour faire fayence. » Ce bail est fait pour neuf années, dont les deux premières sont échues au 7 septembre précédent (1646) au prix de « six vingt livres tournois et une douzaine de plats de fayence au choix du bailleur, pour et par chacune des neuf années. »

ASSIETTE EN FAÏENCE DE ROUEN.

Or, en 1647, Poterat ne pouvait fabriquer, qu'à la condition d'être du fait de Poirel de Grandval, le cessionnaire de son privilége.

Plus tard, en 1650, un titre authentique va nous démontrer que Poirel avait en effet concédé à Edme Poterat l'exploitation de ce privilége qui avait tant occupé les avocats et les juges. Un contrefacteur, appelé Boudin, nous est révélé dans cette pièce intéressante par laquelle Poterat, comme représentant de Nicolas Poirel, s'oppose à la tentative de ce nommé Boudin de construire un four à faïence.

« Sur la requeste présentée par *Nicolas de Poirel, Sr de Grandval*, huissier du cabinet de la Reine, *stipullé* par *Esme Poterat, Sr de Saint-Estienne*, à ce que deffenses soient faictes au surnommé Boudin et tous aultres de faire construire ni bastir aulcuns fourneaux, travailler ni faire travailler à faire aulcuns pots ni vaisselles façon de fayence, contrefaire icelle, ni autrement en vendre ni distribuer dans cette province durant le temps de 50 ans portés par les lettres patentes à luy concédées par Sa Majesté, sur les peines y contenues et en tous intérêts, dommages et despens.

« Veu par la Cour ladite requeste.....

« La Cour, du consentement du Procureur général, a octroyé et octroye mandement audit de Poirel pour faire assigner à bref jour en icelle ledit Boudin et aultres qu'il appartiendra ausquels deffenses sont faictes de travailler à aulcune façon de vaisselle de fayence, jusqu'à ce que par la Cour, parties oyes, aultrement ait esté ordonné sur les peines au cas appartenant. » (Parlement, *Rapports civils*, 28 juillet 1650, communiqué par M. Gosselin. — Se trouve également en tête de la publication de M. L. Delisle, *Documents sur les fabriques de faïence de Rouen*, p. 3.)

Il serait opportun de rapprocher le document qui précède d'un autre, daté du 1er juin 1658, et qui a trait à une contestation survenue entre un nommé Étienne Bouttin, bourgeois de Rouen, maître peintre-sculpteur-faïencier, et un sieur Louis Gravé des Rochettes, relativement à une faïencerie qu'ils avaient élevée à Saint-Sever en société. Il est bien probable que le Boudin de la pièce précédente et le Bouttin de celle-ci sont une seule et même personne.

Cet Étienne Bouttin, qualifié de bourgeois de Rouen, maître peintre-sculpteur-faïencier, demeurant au faubourg Saint-Sever, à Rouen, avait, par contrat sous seing-privé reconnu devant les tabellions de Déville, le 5 décembre 1657, contracté association avec Louis Gravé, sieur des Rochettes, pour établir, à Saint-Sever, une faïencerie.

Le 1er juin 1658 une contestation survenue entre les deux associés, par suite d'inexécution des engagements réciproques, provoque un ajournement en justice, lequel est suivi de la remise de la cause à huitaine.

Cette contestation nous donnerait la preuve que dès l'origine la profession de faïencier eut bien des difficultés à surmonter. Quoi qu'il en soit des tentatives de Bouttin et de Gravé des Rochettes, elles n'eurent d'autre résultat que de confirmer plus étroitement à Edme Poterat la possession du privilége que lui avait cédé Poirel de Grandval. Edme Poterat reste jusqu'à sa mort à la tête de l'industrie de la faïence, et c'est à lui certainement que nous devons attribuer les faïences datées de 1647 et toutes celles analogues.

L'industrie nouvelle prenait tous les jours de l'importance et devait

attirer l'attention générale. Le grand Colbert, lui-même, s'occupait dans

son vaste génie de notre fabrication à peine établie, et voici ce qu'il en dit dans un passage extrait d'un Mémoire autographe daté de 1663 :

TROIS DÉCORS DE FAIENCE ROUENNAISE.

« *Protéger et gratifier les faienciers de Rouen et environs et les faire travailler à l'envy.*

« *Leur donner des dessins et les faire travailler pour le Roy.*

« *Idem* des tapisseries de cuirs dorés, qui se font à Rouen.

« Maroquins noirs establis à Rouen; protéger et augmenter. [1] »

Ce passage est extrêmement important, en ce qu'il nous apporte la preuve que les ouvrages de l'époque étaient arrivés, dès 1663, à une perfection assez grande pour être, par Colbert, jugés dignes d'être utilisés pour le service du roi.

D'un autre côté, Colbert se montre peu disposé à favoriser d'un privilége exclusif une manufacture de faïence :

« Je vous ferai aussy sçavoir mes sentiments sur la proposition que vous m'avez faite pour une manufacture de fayence. Mais vous devez compter qu'il y aura toujours beaucoup de difficulté à obtenir des priviléges d'exclusion pour toutes les manufactures qui sont établies dans le royaume et qu'on n'obtiendra que pour celles dont on n'a point de congnoissance. » (Lettre de Colbert au sieur Dallier, directeur de la compagnie du Levant, du 17 février 1679 [2].)

L'auteur ajoute en note :

. . . . . Le 31 janvier 1670, Colbert avait déjà écrit à M. Talon, intendant à Oudenarde, au sujet de particuliers qui demandaient un privilége pour établir une manufacture de faïence à Tournay :

« Je dois vous dire que je crains fort que l'introduction de semblables priviléges dans les Pays conquis ne fasse beaucoup de peine aux nouveaux sujets du Roy, qui, n'en ayant pas eu jusqu'à présent d'exemple, ne manqueroient pas de se plaindre de la perte de leur ancienne liberté de commerce. »

Le grand ministre n'était pas, en général, partisan des priviléges dans l'industrie :

« Pour ce qui est du privilége que ces marchands demandent, je vous puis assurer que le Roy ne leur accordera pas, parce que les priviléges des manufactures establies dans le royaume contraignent toujours le commerce et la liberté publique [3]. »

La fabrication primitive nous fut révélée d'une manière authentique par un plat portant la date de 1647.

1. P. Clément, *Lettres, Instructions et Mémoires de Colbert*, t. II, 1re partie, p. CCLXI et CCLXII.

2. *Correspondance de Colbert*, par M. Pierre Clément, t. II, p. 694.

3. Lettre à M. Daguesseau, intendant à Toulouse, 16 décembre 1680. — P. Clément, *Lettres, Instructions et Mémoires de Colbert*, t. II, p. 715.

Ce plat [1], qui appartient à la collection de M. Gustave Gouellain, de Rouen, porte au dos cette inscription : *Faict à Rouen en 1647*, la même que j'avais observée sur une bouteille du Musée et de la même main. Ce plat, de moyenne grandeur (31 centimètres de diamètre), est de forme italienne, à larges bords plats, un peu inclinés vers le centre, entourant une cavité en section de sphère.

Sa décoration est également de goût tout italien, mais d'une exécution assez grossière ; elle représente, dans le fond, une centauresse, et, sur les bords, une ornementation composée de semblants de pierres à facettes et enchâssées, que séparent des rinceaux. Il y a au revers quelques bariolages caractéristiques. La couleur bleue nuancée est la seule employée. L'émail est assez blanc.

En résumé, ce plat, qui est incontestablement un des premiers produits de la fabrique de Nicolas Poirel, ou plutôt Poterat, fondateur de la fabrique rouennaise, ne présente aucun des caractères de forme, de style et d'ornementation particuliers aux produits de cette fabrication, tels qu'ils nous sont connus par les nombreux spécimens du XVIIIe siècle. C'est le goût italien qui a présidé à sa confection. Le système d'ornementation rayonnante, que nous trouverons plus tard et que nous croyons dû à Louis Poterat, ne s'y laisse deviner en aucune façon. Nous estimons donc que c'est dans les œuvres de goût analogues à ce plat, tel que celui aux armes de Bigot, que je possède, et parmi ceux de ce genre qui auront été recueillis dans la contrée, qu'il faut chercher les produits de cette fabrique primitive, qui, de 1647 à 1700, opéra sans que ses œuvres nous soient révélées le plus souvent par des caractères absolument authentiques.

Voici sommairement la description de ce plat aux armes de la famille Bigot : ce sont des oiseaux et des fleurs chimériques faisant opposition à des personnages d'aspect archaïque : le tout en bleu un peu ardoisé.

Le membre de cette illustre famille rouennaise, qui, pendant les trois derniers siècles, a fourni tant de représentants distingués à la magistrature, aux diverses fonctions administratives et à la science, auquel je crois pouvoir attribuer la dédicace de ce plat, est Alexandre Bigot, baron de Montville, président à mortier au Parlement de Normandie depuis 1637, élevé à la dignité de premier président en 1666, devenu premier Président honoraire en 1670, et mort en 1675.

Un deuxième Alexandre Bigot, sieur de Montville, sans doute fils du

1. N° 3,491 de l'*Exposition de l'Histoire du travail*.

précédent, fut également Président au Parlement, et reçu en 1722.

Un bonne fortune nous a fait découvrir récemment un plat de même forme que celui de M. Gouellain. Pour toute décoration, il porte sur le bord le blason de la famille Poterat : *d'azur au chevron d'argent accompagné de trois étoiles d'or, 2 en chef, 1 en pointe.* Au revers est l'inscription déjà citée : *Faict à Rouen en 1647* [1].

Plus je passe en revue des spécimens de toutes les époques, plus je reconnais la difficulté, pour ne pas dire l'impossibilité, de caractériser d'une manière précise les plus anciennes faïences de Rouen, celles dont la fabrication a précédé la formation du type dit *à broderies*. Un grand nombre de faïences anciennes, sans caractère particulier d'ornementation, décorées de sujets à personnages, ou rappelant de près ou de loin les modèles chinois et japonais, me paraissent pouvoir être rapportées à cette époque. La qualité des émaux n'est pas un indice sûr en cette matière, car j'ai vu des échantillons très-authentiques présenter un émail blanc laiteux très-fin et un émail bleu délicatement azuré, caractères qu'offrent d'ailleurs les pièces datées de 1647. La circonstance que ces faïences d'origine incertaine ont été trouvées dans notre contrée et qu'elles y étaient conservées depuis un temps immémorial, sans être une preuve irrécusable d'origine, me paraît cependant avoir une grande valeur.

Tout annonce, si je ne me trompe, dans les faïences de cette époque primitive, l'indécision des moyens, le défaut de règles établies, et surtout l'absence de parti pris dans le système de décoration. Il n'y a point encore d'école formée, de transmission traditionnelle établie quant aux procédés et aux modèles ; chaque ouvrier ou artiste, attiré sans doute des fabriques déjà établies, de Hollande ou de Nevers, apporte ses procédés ou ses motifs de décoration, et travaille à part de ses compagnons venus d'ailleurs. Chacun d'eux n'a point assez d'autorité pour fonder un genre et l'imposer aux autres ; de là, la discordance des essais, la variabilité des tentatives, la ressemblance qu'on saisit entre ces œuvres indécises et les produits des autres fabriques connues, sans que pourtant on puisse affirmer qu'elles proviennent de ces dernières. Et plus on rencontrera de ces spécimens indéterminés, plus l'incertitude augmentera. Le scepticisme, à cet égard, croît en raison de l'expérience ; et ce scepticisme n'a pas pour effet de suspecter d'origine étrangère toutes les pièces dont le caractère rouennais n'est pas parfaitement évident ; mais, au contraire, il conduit

1. N° 2.490 de l'*Exposition de l'Histoire du travail*.

à trouver des motifs plausibles de rattacher à notre fabrication primitive la plupart des pièces d'une classification ambiguë, découvertes d'ailleurs dans notre contrée, et qui n'ont pas une marque d'origine parfaitement distinctive.

Au reste, un caractère qui me paraît dominer dans ces œuvres d'attribution certaine aussi bien qu'incertaine, c'est la blancheur laiteuse de l'émail de fond et la finesse du bleu d'application. Ce caractère résulte de ce qu'alors, et avant que la concurrence ne vînt obliger à faire toutes les économies possibles dans la fabrication, on se servait d'étain très-pur pour la composition de l'émail, tandis que plus tard, ainsi que je le vois par la correspondance de mon grand'père, on employait l'étain de vaisselle hors de service, toujours fortement allié de plomb et d'autres métaux. De là, la teinte grisâtre, bleuâtre et même fortement verdâtre que cet émail avait constamment dans les périodes subséquentes.

Dans un exemple seulement, que je rapporte à cette fabrication primitive, un plat décoré de scènes tirées du roman de l'*Astrée*, l'émail de fond est teinté intentionnellement de bleu, comme on le voit dans beaucoup de productions de la fabrication de Nevers ; mais c'est ici une exception inspirée sans doute par un goût d'imitation étrangère.

Louis Poterat continua les traditions de son père et perfectionna sa fabrication. La Hollande, inondée de porcelaines de la Chine, avait apporté les types de l'extrême Orient dans la décoration de la faïence. Louis Poterat nous semble avoir suivi ce courant et puisé des inspirations nouvelles à ces sources récemment découvertes.

Il existe dans les collections un grand nombre de plats, généralement de grande dimension, exclusivement décorés d'ornements bleus, sur fond d'émail épais fortement teinté de bleu verdâtre, qu'on s'accorde généralement, dans le commerce de la curiosité, à qualifier de plats de faïence hollandaise, mais que je suis convaincu appartenir à la fabrication rouennaise primitive, peut-être même à celle qui est antérieure à l'introduction de la décoration en broderie. Ces plats ont pour éléments de décoration des fleurs, des arbustes, des meubles et des ustensiles ordinairement copiés avec la plus grande exactitude sur les

modèles chinois et japonais : on y voit aussi, quoique plus rarement, des animaux tels que des biches, des léopards, etc., et même des personnages. Le système de décoration consiste dans un sujet ou motif principal, pour le fond, et dans une large bordure, assez ordinairement renforcée d'une couronne ou seconde bordure intermédiaire entre le fond et la bordure extérieure. Ces deux bordures sont souvent en style d'imitation : c'est-à-dire que, tandis que le fond paraît avoir été simplement et scrupuleusement copié sur un type oriental, les deux bordures, genre d'accessoire qu'on ne trouve pas d'ordinaire dans les plats orientaux, ont été composées par le dessinateur européen dans un style approprié, quelquefois réussi avec succès, mais qui laisse toujours facilement reconnaître l'imitation guidée par la fantaisie. Ces plats sont tantôt creusés en cuvette, avec large plat-bord, tantôt très-plats en forme de disque : ils portent au revers un simple ou double bourrelet de support : le limbe du bord est aminci, à l'imitation des plats orientaux ou hollandais, et généralement accusé par un liséré bleu enveloppant l'extrémité de la lèvre.

Tous ces signes caractéristiques peuvent à la vérité tout aussi bien s'appliquer à des pièces de fabrique hollandaise qu'à des faïences d'origine rouennaise : mais si ce diagnostic qui réside dans le tact individuel de l'amateur expérimenté n'est pas trompeur, tout accuse dans ces faïences l'origine véritablement rouennaise : d'abord, en dehors de tout caractère physique, il y a cette circonstance que la plupart de ces plats sont trouvés aux environs de Rouen ou au moins en Normandie, dans le fond des campagnes, où ils étaient gardés de temps immémorial comme les plats à broderie : mais surtout, à ne considérer que la matière et les émaux, la forme et les procédés, on est porté invinciblement à penser qu'il y a analogie complète avec la fabrication rouennaise. La fabrication hollandaise a surtout visé à obtenir l'effet de transparence de l'émail du fond, d'où devait résulter une similitude presque complète avec les produits orientaux, et on peut dire qu'elle y est parvenue, et c'est là son incontestable triomphe. Les produits dont nous cherchons à déterminer l'origine n'ont pas ce mérite : quelques-unes des parties de la décoration, les fonds par exemple, sont exactement copiées sur les originaux orientaux : mais l'émail du fond est opaque, verdâtre, manque de douceur et de transparence, et le bleu de décoration est noirâtre dès qu'il est intense ; en un mot, il ne saurait y avoir jamais illusion sur la nature de ces pièces, tandis que, à l'aspect des faïences hollandaises du même genre, l'œil incertain hésite souvent avant de reconnaître la nature intime de la matière.

Nous attribuons à cette période de la fabrication une curieuse assiette du Musée céramique de Rouen. Cette assiette, qui présente les armoiries de la maison d'Harcourt, est hollandaise par le décor, et rouennaise par la terre et l'émail.

Il est bon de rappeler ici que plusieurs des ducs d'Harcourt ont porté le titre de lieutenants généraux au gouvernement de Normandie, gouverneurs du vieux palais de Rouen. L'un d'eux, François d'Harcourt, troisième du nom, est mort en 1705, âgé de soixante-dix-huit ans. Henri, duc d'Harcourt, fils du précédent, pair et maréchal de France, lieutenant général au gouvernement de Normandie, gouverneur du vieux palais de Rouen, né en 1654, est mort en 1718, âgé de soixante-quatre ans.

Je ne vois que le premier de ces ducs d'Harcourt, mort en 1705, à l'âge de soixante-dix-huit ans, et dont le fils aîné, Henri, était né en 1654, à qui ait pu appartenir cette assiette, que je suppose antérieure au XVIIe siècle.

Le privilége de la famille Poterat expirait avec le XVIIe siècle, et de nouvelles manufactures s'ouvrirent : dès 1699, l'industrie semble changer de voie et abandonner un instant le camaïeu bleu des Poterat pour les dessins coloriés. Un plat à barbe que M. l'abbé Colas a donné au Musée céramique de Rouen nous fournit cette précieuse indication [1].

On lit au fond de cette pièce l'inscription : BRUMENT. 1699. Comme elle est incontestablement de faïence de Rouen, elle constitue par sa décoration un type qui permet d'apprécier ce qu'était la fabrication à cette époque déjà ancienne.

D'abord la décoration est polychrome ; on y trouve, outre le fond blanc, le bleu, le rouge briqueté, le jaune, le vert, obtenu sans doute par un mélange et d'une teinte très-sale. Le fond de la cuvette est garni d'un sujet chinois, à une seule figure, détestable imitation des peintures chinoises. La bordure est du système appelé *broderie;* seulement, lorsqu'on l'examine dans ses détails et en la comparant aux spécimens complets de ce genre d'ornementation, on s'aperçoit que, si l'ensemble est le même, les détails diffèrent jusqu'à un certain point. Le motif général se compose, comme à l'ordinaire, de deux éléments qui alternent; l'un, en forme de cartouche, est encadré d'un listel jaune et semé à l'intérieur de points rouges; l'autre, plus petit, est un motif de marqueterie avec réserves en blanc relevées de rouge. Une espèce de feston ou de guirlande portant au centre un bouquet passe d'un cartouche à l'autre, et encadre

1. N° 2,492 de l'*Exposition de l'Histoire du travail.*

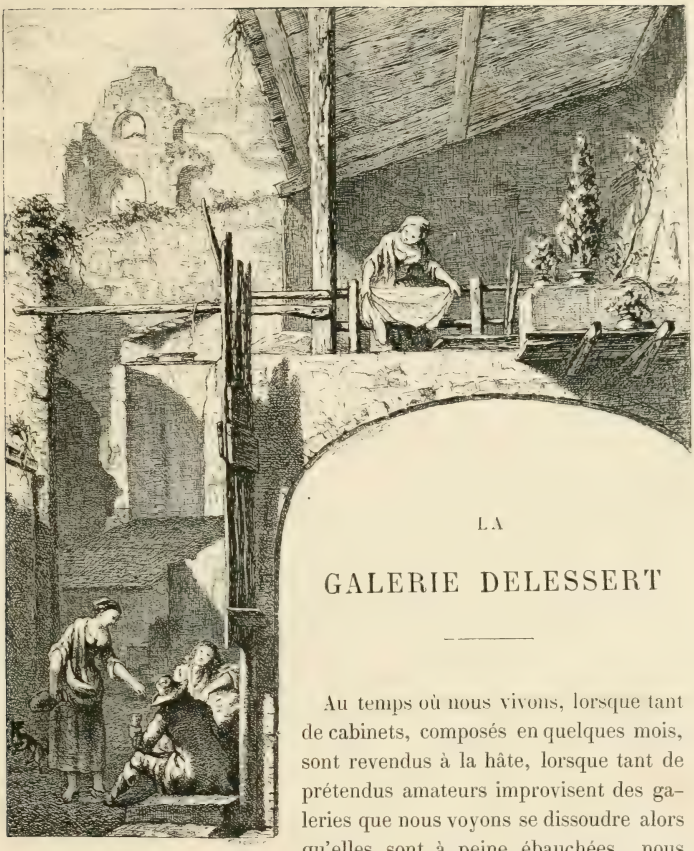
le motif intermédiaire. Les éléments de cette ornementation sont principalement la fleur écailleuse, la feuille en patte de mouche, la fleur à bords recoquillés, etc., tous détails qui se retrouvent dans toutes les faïences postérieures. Cependant on ne saurait dire que le genre dit *à broderie*, tel qu'il se produisit pendant le demi-siècle suivant, soit alors complétement formé, mais il commence à se formuler. La bordure festonnée offre deux motifs ; l'un des festons est rayonné de rouge à centre vert, le feston alternant est à centre jaune.

La pièce dont nous nous occupons peut servir de transition, pour le décor, entre le XVIIe et le XVIIIe siècle.

ANDRÉ POTTIER.

Le Directeur : ÉMILE GALICHON.

PARIS. — J. LAYE, IMPRIMEUR, 7, RUE SAINT-BENOÎT. — [1640]



LA

GALERIE DELESSERT

Au temps où nous vivons, lorsque tant de cabinets, composés en quelques mois, sont revendus à la hâte, lorsque tant de prétendus amateurs improvisent des galeries que nous voyons se dissoudre alors qu'elles sont à peine ébauchées, nous éprouvons un sentiment de satisfaction et de bien-être à revoir une dernière fois cette galerie Delessert qui a été consacrée par le temps et par les suffrages accumulés de plusieurs générations, et qui est une vieille galerie dans une vieille famille. Il est sans doute regrettable qu'une pareille réunion de tableaux soit au moment d'être dispersée, comme l'on dit, au vent des enchères; mais du moins cette dispersion est ici autorisée par la force des choses; elle est motivée par la mort d'un chef de maison qui a vécu près d'un siècle, et c'est la loi naturelle qui veut cette fois que les débris d'une galerie fameuse servent à en former d'autres.

Ce n'est pas seulement une collection de peintures qu'a laissée en

mourant M. François Delessert. Il possédait encore une grande et précieuse bibliothèque botanique, laquelle était généreusement ouverte aux savants, aux travailleurs, et dont un bibliothécaire, entretenu par la famille, faisait les honneurs au public. A sa bibliothèque correspondait un cabinet d'histoire naturelle, de minéralogie et de coquilles, le plus riche qui soit en Europe. La formation de ce riche cabinet remontait à Jean-Jacques Rousseau, qui avait été l'ami de la famille Delessert, et l'herbier, qui fut le commencement de leur collection sans égale, était l'ouvrage de ce grand homme. Ne pouvant trouver place dans notre Muséum d'histoire naturelle, cette collection a été donnée à la ville de Genève. Heureusement que les livres appartiendront à la France, ayant été légués à la Bibliothèque de l'Institut.

Pour ce qui est des tableaux, ils seront vendus au mois de mars prochain; mais il en restera dans la *Gazette des Beaux-Arts* un souvenir durable, car les chefs-d'œuvre de la galerie Delessert seront ici gravés comme l'ont été les morceaux les plus célèbres de la galerie Pourtalès. Ainsi la revue que nous avons fondée si laborieusement et si péniblement avec notre ami Édouard Houssaye, il y a tantôt dix ans, et qui, à cette heure, prospère et florissante, grandit de jour en jour dans les mains du dilettante si bien avisé, si intelligent et si digne, qui la dirige, la *Gazette des Beaux-Arts* est devenue comme un crible élégant par lequel passent pour s'épurer les plus belles collections de l'époque. Le cabinet de M. Duchâtel, celui de M. Thiers, la galerie Pereire, la galerie Pourtalès, la galerie de Morny, la galerie Delessert, auront été écrémées par les écrivains et les graveurs de ce beau recueil, et, vendues ou non, elles y laisseront une trace lumineuse.

Toute française et hollandaise, la galerie Delessert ne renferme qu'un seul échantillon, bien petit, de l'école italienne, mais, en revanche, ce petit échantillon n'est rien moins qu'un Raphaël, un Raphaël incontestable et incontesté : c'est la *Vierge* qui appartenait au Régent et qui est si connue, depuis un siècle et demi, sous le nom de « Vierge de la maison d'Orléans. » A quoi tiennent les choses? En 1792, Philippe-Égalité, jouant au billard avec M. de Laborde de Méréville, banquier de la cour, perd une somme énorme, et, ne pouvant la payer, il cède à son créancier tous ses tableaux italiens. Celui-ci les ayant consignés à Londres

chez un de ses correspondants, M. Bryan, trois grands seigneurs, le duc de Bridgewater, le comte de Carlisle et lord Gover s'associèrent pour acquérir au prix de quarante-trois mille livres sterling (1,075,000 francs) la collection entière. Après s'être réservé un certain nombre de ces tableaux, estimés un million, les trois spéculateurs exposèrent tout le reste pendant l'année 1798, les vendirent, et ils en tirèrent, y compris les recettes de l'exposition, 1,063,750 francs, de sorte qu'ils eurent pour bénéfice, à peu de chose près, tout ce qu'ils s'étaient réservé. En d'autres termes, il ne leur en coûta que onze mille francs pour conserver et se partager des tableaux dont la valeur s'élevait à un million. Ce sont là de ces coups qu'on ne peut faire qu'avec les œuvres des grands maîtres et quand on est déjà millionnaire.

Parmi les tableaux vendus à l'amiable durant l'exhibition qui dura huit mois, figuraient douze Raphaël, dont trois *Vierges* et une *Sainte Famille*. L'une des Vierges était celle que possède aujourd'hui la famille Delessert. Elle fut achetée par M. Hibbert, en 1799, au prix de 13,125 francs. Des mains de cet amateur, elle passa dans celles de M. Vernon. Elle appartint ensuite à M. de La Hante, qui s'en dessaisit en faveur de M. Aguado. Enfin, en mars 1843, elle parut à la vente de l'illustre banquier, sous le n° 243 du catalogue, et M. François Delessert en fut l'heureux adjudicataire moyennant 27,250 francs. Heureux celui qui pourra se faire adjuger le tableau pour le sextuple de cette somme, car en dehors du Louvre, il n'existe pas en France, que je sache, un seul Raphaël, ou du moins un Raphaël absolument authentique, portant sur toute sa surface la griffe du maître, et conséquemment sans aucun doute possible!

La Vierge de la maison d'Orléans que le directeur de ce recueil a fait dessiner légèrement et provisoirement sur bois, en attendant l'estampe que M. Gaillard va graver sur acier, est un tout petit tableau de 29 centimètres de haut sur 21 centimètres de large. Aussi est-il charmant et cent fois précieux par la délicatesse, par l'intimité de l'exécution. Il est peint avec cette animation, ces repentirs, ces reprises par lesquels se trahit un maître qui pense son œuvre à mesure qu'il l'exécute, et qui, du bout de son pinceau, cherche la forme la plus heureuse, c'est-à-dire la plus convenable au sentiment dont il est possédé. Supposons pour un moment qu'un élève de Raphaël, un Timothée, un Perino del Vaga, un Vincenzo de San Giminiano, eût copié cette Vierge. N'ayant rien à inventer, n'ayant qu'à suivre pas à pas le dessin et à répéter les tons de l'original, il eût procédé à sa copie avec sûreté, propreté et patience. Sa peinture serait nette et sa touche plus franche, j'allais dire plus adroite

que celle du maître lui-même, en ce sens qu'elle ne présenterait aucun tâtonnement, aucune de ces gaucheries apparentes que rend si précieuses la naïveté du génie. Au contraire, Raphaël, en peignant ce délicieux morceau, laisse voir çà et là quelques hésitations charmantes. Il s'amende chemin faisant et se perfectionne. Ici il reprend son contour pour lui donner plus de grâce : là il retouche le trait du menton et indique la fossette en l'effleurant, ou bien il caractérise les méplats du nez, ou bien il nuance l'accent de la bouche. Il semble que Raphaël est présent, que nous le voyons travailler et que sa main obéit, émue et docile, aux battements de son cœur.

Il en est du grand peintre qui fait suivre à son pinceau les plus petites évolutions, les moindres mouvements de sa pensée, comme du véritable orateur quand il parle sous l'empire de sa propre éloquence : il hésite parfois et il rature sa parole, mais à travers les scories de l'improvisation il trouve le mot incisif, le mot éclatant, qui met son idée en lumière et la colore, au lieu que l'homme disert qui sait par cœur son discours, le débite, facile et fluide, sans émotion et sans faute, mais aussi sans commander à notre âme, sans même la remuer.

Dans cette peinture de Raphaël, tout est marqué au coin de l'originalité la plus vive, tout porte la frappe de son génie. Elle appartient évidemment à sa seconde manière. Son style n'est plus étroit et cerné comme celui qu'il avait hérité de Pérugin : mais il n'a pas non plus l'ampleur, l'auguste fierté qui caractérisera les derniers ouvrages du maître, par exemple, la Madone de Saint-Sixte. La Vierge de la maison d'Orléans a dû être peinte peu de temps après la *Belle Jardinière* du Louvre, qui est datée de 1507. Ce qui la distingue au premier abord, c'est un relief surprenant, obtenu sans artifice. Le corps de l'enfant, dont toutes les formes sont d'un galbe exquis et dessinées à ravir, tourne et se détache avec force, sans que le modelé soit assombri par aucune ombre. Le panneau est à peine couvert, les lumières sont rehaussées discrètement par un soupçon de pâte : le rouge de la robe s'évanouit dans le rose, et le bleu du manteau tourne au vert dans les parties claires. L'expression des figures résulte de l'exécution presque autant que du dessin. L'enfant dont le regard a quelque chose de profond fait une petite moue gracieuse mais triste : il boude des lèvres. Ses cheveux blonds et rares, qui se peuvent compter, sont rendus d'un pinceau ténu qui en dit toute la légèreté, toute la finesse. Quelques accents surajoutés dans le modelé des oreilles en rendent la coquille plus creuse et les cartilages mieux sentis. La tête de la Madone est longue sur un corps svelte, et elle appartient à un type différent de celui auquel se rattachent ordinairement

VIERGE DE LA MAISON D'ORLEANS, PAR RAPHAEL

(Galerie Delessert).

les Vierges de Raphaël. Celle-ci a le nez allongé, et quelques facettes au bout; la bouche peu fendue, mais les lèvres très épanouies. Avec un commencement de sourire plein de tendresse, elle abaisse ses grands yeux saillants sur le petit Jésus, qui porte une main dans le sein de sa mère, en regardant le spectateur. Du bras gauche elle entoure le corps de l'enfant, et elle tient un de ses petits pieds de la main droite. Une gaze impondérable recouvre les tresses de sa chevelure blonde. Ses mains, au lieu d'être abondamment vêtues de chair et un peu lourdes, comme le sont le plus souvent les mains de femme chez Raphaël, sont ici effilées, délicates et légères. Elle est adorable, sans doute, de mouvement, de grâce et d'amour; mais ce n'est qu'une jeune mère surprise dans l'intimité de sa vie et de sa maison, comme l'indique la modeste vaisselle de terre posée sur une planche, qui remplit un coin du tableau. Seul, l'enfant Jésus a quelque chose de prodigieux dans sa physionomie d'enfant boudeur et pensif; son regard promet un Dieu.

Ah! il faut en convenir, la transition est brusque, de l'Italie aux Pays-Bas, d'une Madone de Raphaël à un pâturage de Cuyp, de l'intérieur de la Vierge à l'intérieur d'un musico hollandais peint par Ostade, ou d'une chambre éclairée par Pierre de Hooch. Et pourtant ce sont aussi des maîtres à leur manière, et quelquefois de grands maîtres, ces peintres de la Hollande qui ont trouvé le secret de nous toucher en nous racontant les choses les plus simples, en nous montrant les bêtes les plus humbles de la création, en prêtant une expression si profonde à des objets que nous croyons inanimés, à des arbres, à quelques brins d'herbe, à un sentier perdu dans le bois.

Un artiste qui visitait avec nous la galerie Delessert, nous disait en voyant le tableau d'Ostade, le *Musico hollandais :* « Voilà un artiste qui est aussi merveilleux dans son œuvre que Raphaël dans la sienne; peut-être même est-il plus complet, plus parfait. » Ces paroles m'ont donné à réfléchir, et pourquoi ne le dirais-je point? elles m'ont troublé. Je suis resté seul quelque temps à contempler cette misérable chaumière où des êtres affligés de toutes les disgrâces de la forme dansent au son du triangle et du violon. Tout ce monde laid, pauvre et obscur, mais naïvement joyeux, m'a intéressé jusqu'au fond du cœur. Le soleil semble

s'intéresser à eux, lui aussi, car il envoie un de ses rayons dorer leur misère et la réchauffer; mais sa lumière n'arrivant qu'à travers le brouillard, est tamisée, amortie, assoupie; elle entre par des fenêtres grasses, pénètre avec peine, glisse sur les murailles et se traîne sur le sol. Pendant que le gros de la troupe s'occupe à suivre les mouvements de la danse dirigée par le violon d'un ménétrier et le triangle d'un aveugle, trois hommes causent avec une jeune paysanne qui, au milieu de ce monde informe et difforme, a presque l'air d'une beauté. Les chiens, les chats, les enfants, tous les membres de la famille prennent leur part des licheries de la fête, et le spectateur lui-même, gagné par le sentiment du bonheur et de la paix rustiques, se croit dans la demeure de ces pauvres gens, écoute leurs propos, partage leurs naïfs plaisirs et s'oublie à regarder les ustensiles et les menus objets de la maison en leur pittoresque désordre : le panier plein de paille, le pot renversé où un petit griffon lape quelque chose, et le vieux tapis que l'on a cloué sur la paroi du fond et qui n'est exposé que dans les grands jours, enfin la botte d'oignons suspendue à quelque solive. Bonhomie de la pensée, fines intentions de la touche, prestige du clair-obscur qui donne tant de prix à ce musico enfumé, charme du jour qui glisse doucement partout, qui vaguement accuse sa présence jusque dans les ombres les plus profondes, et qui répand des trésors sur tant de misère... que de choses on trouverait à vanter ici, et je me demande s'il n'avait pas raison, l'artiste qui tout à l'heure me donnait à entendre que nous sommes des pédants, que ces petits maîtres valent bien dans leur genre les maîtres sublimes, que toute perfection est égale à une autre perfection... Et cependant, quand j'ai une fois échappé à ces enjôleurs de Hollande, je persiste à croire qu'il y a un art supérieur et un art moindre; que les idiomes les plus intéressants ne valent pas la langue universelle que parlent seuls les grands peintres, et que si l'on me donnait à choisir, j'aimerais encore mieux être Raphaël.

Toutes les fois qu'il m'arrive de voir une belle collection de tableaux hollandais, de pareils doutes me viennent et le même trouble s'empare de mon esprit. J'admire la variété infinie des aptitudes humaines et l'infinité des aspects de l'art. Voilà une petite république, féconde en

héros, qui n'a vu en eux que des hommes. Par le seul usage de la liberté, par le seul amour de la nature et de la lumière, elle est parvenue à inventer une nouvelle veine de chefs-d'œuvre, à créer une école, à inaugurer les représentations de la vie intérieure et la comédie de famille, à introduire dans la peinture le drame bourgeois cent ans avant que Diderot l'introduisît au théâtre. Voyez ce Terburg : on n'en saurait trouver de meilleur pour le sentiment et pour la touche. C'est un rideau soulevé sur un coin de la vie hollandaise au XVIIe siècle, et le peintre est tout entier dans ce petit coin, avec sa prédilection pour les blondes, son goût pour les robes de satin et ce talent aimable qui s'arrête à l'épiderme des chairs, à la grâce du costume, et, si l'on peut dire ainsi, à l'effleurement de l'expression, mais qui, au moyen des apparences extérieures, sait dire des choses intimes et profondes, faire deviner les passions, sous-entendre l'âme.

Une jeune femme, vêtue de satin blanc, est assise et occupée à boire dans un grand verre, tandis qu'un cavalier galant tient devant elle du bout des doigts le plateau que vient de porter un jeune page. Elle est blonde, cela va sans dire; elle a le front haut et dégarni, avec quelques boucles à la Ninon; mais on ne la voit qu'en profil perdu comme si le peintre eût redouté la concurrence que ferait un joli minois à cette robe de satin qui est le triomphe de son pinceau et qui fait ses délices.

Cette fois ce n'est pas tout à fait le type chéri du peintre, celui d'une femme à qui l'on pourrait adapter le portrait de Mme de Warens, écrit par Jean-Jacques. « Elle avait un air caressant et tendre, un regard très-doux, des cheveux cendrés d'une beauté peu commune et auxquels elle donnait un tour négligé qui la rendait très-piquante : elle était petite de stature, un peu ramassée dans sa taille : mais il était impossible de voir un plus beau sein, de plus belles mains, de plus beaux bras. » L'héroïne de Terburg, dans le tableau de la galerie Delessert, est une Warens plus jeune, moins avisée, et qui n'est pas déniaisée depuis longtemps, si j'en juge par ce que je devine de son visage, caché aux trois quarts. Le petit page est une figure charmante de naïveté, et sa physionomie ne dit rien de bien saisissable, si ce n'est qu'il commence à comprendre ou à soupçonner quelque chose, tout naïf qu'il est, de l'intrigue ébauchée entre la jeune femme et le cavalier.

Toutefois, ôtez l'excellence du faire, cette peinture exquise perdrait tout son prix. Mais aussi, quelle grâce dans l'exécution! comme tous les objets, figures ou choses, deviennent significatifs, attrayants, j'allais dire expressifs par la manière discrète ou vive, nourrie ou mince, dont le peintre les touche et les fait toucher au doigt! Sans jamais tomber dans

JEUNE FEMME ET CAVALIER, PAR TERBURG.

(Galerie Delessert.)

la mollesse, le pinceau de Terburg est caressant et flou; mais il accuse à merveille les cassures nettes du satin, et plus souple, il fait sentir ensuite les endroits où le pli, en se fondant, échappe à la lumière. La veste du page, qui est d'un jaune légèrement bruni, contraste avec la culotte à bouffants bleus, rehaussés de rubans rouges, et le tout est peint à ravir. Le cavalier, rejeté au second plan, a moins de relief et les tons bruns de son habit vont se marier au ton neutre de l'appartement où l'on aperçoit un lit décemment fermé dans ses rideaux, accessoire obligé d'une pareille scène. Le morceau le plus parfait, je crois, après la robe de satin et les cheveux d'un blond pâle, c'est le chien lévrier qui est entré sur les talons du page et qui avance curieusement un fin museau. Son pelage présente ces beaux gris qui ne sont connus que dans l'école espagnole, ces gris dont Velasquez posséda, mieux que tout autre, la tradition, et dont le secret fut sans doute rapporté par le peintre hollandais de son voyage à Madrid. Terburg est semblable à ces écrivains qui savent dire des riens avec grâce. Le plus souvent, l'exécution est presque tout, chez lui: la touche tient lieu d'intention, et l'exquis de la forme, c'est le fond même.

Je ne m'étonne pas que des graveurs rompus aux prouesses de leur art se soient attachés de préférence à un artiste dont la main était si prodigieusement habile et si délicate. *La Jeune femme et le cavalier* de la galerie Delessert mériterait, aussi bien que l'*Instruction paternelle*, d'exercer le burin d'un Georges Wille, ce burin si précieux, si souple, si hardi dans ses coupes, ce burin qui est tantôt pur et poli quand il passe sur les corps luisants, tantôt étouffé et amorti quand il exprime les corps mats, comme les tapis, le feutre, les damas de laine, les tentures éteintes. Si Georges Wille ne poussait pas aussi loin le luxe du procédé, l'ostentation de la taille, il aurait été encore plus propre à graver Terburg, lequel est merveilleux justement en cela, qu'il est riche avec sobriété, qu'il ne fait point parade de son exécution, et que sa touche montre les objets plutôt qu'elle ne se montre elle-même.

Aujourd'hui cette manière de graver qu'ont illustrée Balechou, Wille et Bervic, elle est discréditée. On se défend des élégances du burin avec une sorte de pudeur. On veut le résultat; on méprise le moyen, et la gravure s'en va, tuée par la photographie, d'une part, et de l'autre par les graveurs. Qu'en penserait-il cet homme rude dont je vois le portrait, ici même, dans la galerie Delessert, le portrait peint par Greuze et que Diderot a repeint dans sa prose animée, saccadée et colorée :

« Très-beau portrait : c'est bien l'air brusque et dur de Wille; c'est sa roide encolure; c'est son œil petit, ardent, effaré; ce sont ses joues couperosées. Comme cela est coiffé ! que le dessin est beau ! que la touche est fière ! quelles vérités et variétés de tons ! Et le velours, et le jabot, et les manchettes, d'une exécution ! J'aurais plaisir à voir ce portrait à côté d'un Rembrandt, d'un Rubens ou d'un Van Dyck; j'aurais plaisir à sentir ce qu'il y aurait à perdre ou à gagner pour notre peintre. Quand on a vu ce Wille, on tourne le dos aux portraits des autres, et même à ceux de Greuze [1]. »

Le portrait de Wille n'est pas le seul Greuze de la galerie Delessert. On y voit encore l'*Enfant à la pêche*, un petit enfant frais, vermeil, aux joues fouettées de rose et caressées par les badinages du pinceau.

Mais revenons à nos maîtres hollandais, qui ont eu la première place dans la formation de la galerie Delessert. Si j'étais de leur pays, j'aimerais mieux peut-être les paysages et les animaux tels que les peignent depuis quarante ans les artistes anglais et ceux de nos Parisiens qui sortirent un beau jour si brillants, si vaillants, de la réaction romantique. Je rechercherais à prix d'or les poétiques paysages de ce Paul Huet que nous avons enterré hier, et qui fut parmi nous un audacieux et généreux initiateur: ceux de Jules Dupré qui ont si fort l'arome des champs, la senteur des bois, et ceux de Rousseau qui a fouillé si avant dans la nature, et ces grands bœufs de Troyon, si pesants, si solides, si robustes, auxquels se heurte l'admiration... Mais par cela seul que les Albert Cuyp, les Paul Potter ,les Wynants, les Ruysdael, les Hobbema sont étrangers, je trouve une saveur de plus à leurs ouvrages. Les campagnes qu'ils ont représentées ne sont pas celles que j'ai tous les jours sous les yeux ; la distance qui m'en sépare leur donne du prestige, et la mélancolie qui s'étend sur ces terres basses, aux lignes planes et monotones, aux prairies à fleur d'eau, leur prête encore un surcroît de charme.

On peut sans doute peindre des animaux aussi bien que Paul Potter, avec la même vérité ingénue et précise ; on peut serrer d'aussi près, par le dessin, les formes, la physionomie, les allures d'un taureau ou d'une vache ; mais il y a dans le moindre tableau de ce grand artiste, mort à vingt-neuf ans ! un sentiment si intime et si touchant de vague tristesse, que je ne puis le voir sans penser à autre chose qu'à la peinture matérielle et visible. Le *Pâturage* de la galerie Delessert n'est pas le chef-d'œuvre de Paul Potter, mais eu égard à l'impression qu'il produit sur

1. Œuvres complètes de Diderot, *Salon de 1765*, t. VIII, p. 258.

moi, je ne le changerais pas pour un plus beau. Ce ciel lourd sur lequel s'enlèvent les pelages de deux vaches, l'une rousse, couchée et endormie, l'autre tachetée et debout, qui s'appuie contre le vieux tronc rugueux d'un arbre mort, cette plaine unie et sans fin, ce village éloigné, et la douceur du silence qui règne sur cette petite toile, tout cela me fait oublier que j'ai un tableau devant les yeux: je me demande si cet animal paisible qui est là, sur le haut de son tertre, comme le roi stupide du pâturage, je me demande s'il ne rumine pas quelque embryon d'idée ou de songe, et je me souviens de ces paroles de Michelet : « Ces grands bœufs eux-mêmes, si graves sous leur chêne sombre, n'est-il aucune pensée dans leurs longues rêveries...? »

Quelles que soient les qualités de Paul Potter et bien que sa renommée dans le monde des amateurs soit européenne, universelle, les peintres de nos jours lui préfèrent, je crois, Albert Cuyp, parce qu'il est plus puissant et plus ample, parce qu'il a plus de largeur dans sa manière de voir et plus de maëstrie dans sa manière de peindre. Paul Potter est avare de lumière : Albert Cuyp a toujours sur sa palette un rayon de soleil. Aussi les Anglais l'ont-ils appelé le Claude de la Hollande. Le premier regarde son modèle de très-près, il le dessine avec une précision incomparable ; il observe les endroits où le poil se ramasse en touffes inégales, et ceux où il se divise en s'étoilant, comme par exemple, sur le front de la vache. On reconnaît les places où l'animal s'est frotté contre un arbre, les parties lisses du fanon, les parties frisées et rugueuses du ventre, et le hérissement du poil court sur l'épine du dos. Si la toison d'une brebis est crottée ça et là, si des brins de paille se sont attachés à la laine du mouton, la conduite du pinceau et ses légers empâtements le font sentir. L'artiste, avec un parfait naturel, sans que son travail sente la peine, touche à merveille ces détails et particularise chacune des bêtes de la prairie. Sa main change d'allure à tout instant parce qu'elle est guidée par le sentiment du vrai. Albert Cuyp, au contraire, voit plutôt l'ensemble de l'animal et ensuite l'ensemble du troupeau. Il préfère aux lignes rompues les lignes grandes et simples. Il aime à dessiner ses bœufs de profil, lorsque leur silhouette se détache sur les clartés chaudes de l'horizon, et que leurs cornes projetées sur le ciel semblent en déchirer les nuages. Plus que ceux de Paul Potter, ses animaux baignent dans l'air ; ils plongent plus avant dans le sein de la nature, et vivant moins de la vie intime que de la vie universelle, ils ne font qu'un avec la campagne environnante. Les variétés de leurs robes, les taches heureuses de roux, de fauve, de blanc ou de feu qui les

PORTRAIT DE WILLE, PAR GREUZE.

(Galerie Delessert.)

animent, sont plutôt des notes de couleur dans le concert du paysage, que des caractères individuels de la bête. Pour ce qui est de l'aspect et de l'impression produite, Albert Cuyp est plus brillant et plus décoratif que Paul Potter. Celui-ci apaise l'âme ; l'autre la réjouit et l'épanouit.

Parmi les nombreux tableaux d'Albert Cuyp que nous avons vus, celui de la galerie Delessert, les *Vaches au bord de la rivière*, est un des plus beaux, sinon le plus beau. Il est tout autre que le Cuyp de la galerie San Donato, l'*Avenue de Dordrecht*, qui fut vendu naguère au prix énorme de 140,000 francs ; mais il est, dans son genre, aussi admirable. Le paysage est immense et les vaches, qui n'ont pas plus de vingt centimètres, paraissent grandes comme nature. Repues et sommeillantes, elles sont couchées sur la croupe d'un petit tertre au bord de l'eau ; une seule, encore debout, regarde vaguement le lointain et, le col tendu, respire l'air à pleins naseaux. Le ciel lumineux est traversé par des nuages que chasse doucement la brise. Le premier plan, vu en masse, est tranquillisé par une légère ombre qui enveloppe les accidents, les rugosités du terrain. Le pâtre, tournant le dos au spectateur, pêche à la ligne, immobile comme son troupeau, et il n'est lui-même qu'un motif pour redresser la ligne tombante du monticule, et l'occasion d'une vigueur de ton qui maintient l'assiette du tableau et le pondère.

On pourrait, du reste, étudier ici tous les petits maîtres qui ont illustré l'école de Hollande, car ils sont tous présents, si je ne me trompe : Wynants, Wouwermans, Berghem, Ruysdael, Hobbema, Both d'Italie, Herman Swanevelt, Guillaume de Heusch, van Romeyn, les deux Van de Velde et les deux Ostade, Backuysen et Dubbels, Pierre de Hooche, Jean Steen, et le porcelainier van der Werff, et le poëte des nuits van der Neer, et Metsu et Gérard Dov et Miéris...

Mais dans le nombre de ces peintres fameux, il en est un que je trouve excellent et auquel on ne rend pas toute la justice qui lui est due : c'est Wynants. On dirait vraiment que les noms ont leur destinée comme les livres. Dans les ventes les plus célèbres de l'hôtel Drouot, c'est-à-dire à la Bourse des tableaux, Wynants n'est pas coté aussi haut que les autres paysagistes. Et pourquoi ? Est-ce parce que ses œuvres

[illegible] [illegible]

[illegible] [illegible]

[illegible]

sont moins rares? Il y a là quelque chose qui ne s'explique point, car ce peintre qui est excellent, encore une fois, a été le premier à cultiver en Hollande, du moins avec supériorité, le paysage familier, le paysage indigène. Avant lui et même de son temps, les artistes des Pays-Bas étaient attirés vers l'Italie. Roland Savery explorait les montagnes du Tyrol; Paul Bril grimpait les Alpes. Swanevelt, Jean Both, Asselyn, Berghem, Moucheron, Breemberg, Ossenbeck, Pynaker, allaient se réchauffer au soleil de Claude, chercher des ruines pour les coulisses ou pour les fonds de leurs paysages. D'autres s'expatriaient aussi, mais en suivant une direction différente. Everdingen, par exemple, remontait vers le Nord pour y étudier les chutes d'eau de la Norvége, et il est probable qu'il y entraîna Ruysdael. Personne, à l'exception de van Goyen, ne paraissait content d'exercer son art dans un pays plat, aux lignes monotones, aux ciels tristes, n'offrant pour tout point de vue qu'un clocher de village, pour tout accident qu'une petite dune de sable ou des chaumières à demi noyées.

Wynants fut le premier ou un des premiers à s'apercevoir qu'une campagne quelconque, parcourue au hasard, peut inspirer le peintre, surtout quand cette campagne est une portion de sa patrie ; que la nature est un éternel et continuel paysage ; que tous les morceaux en sont bons. Ce que Van Goyen faisait pour les marines, les canaux de navigation et les plages basses, Wynants le fait pour la terre ferme; à peine a-t-il quitté les dernières maisons de Harlem, à peine a-t-il fait quelques pas dans les champs, que déjà son paysage est trouvé. Voici un tronc d'arbre renversé qui lui barre le chemin. Il porte encore les cicatrices des coups de hache qui l'ont abattu : il est là, gisant, ébranché, mutilé, comme un voyageur qu'on aurait dépouillé cruellement et qui serait mort de ses blessures.

Ce tronc va former un premier plan, mais que de choses il sait y voir! Il y observe des nœuds bizarres, des parties écorcées, lisses et claires, il remarque les rides profondes qui sillonnent la surface non dénudée, les mousses qui la tapissent, par places, de velours vert, et les lichens qui s'y sont cramponnés, et les petites cavernes que forme la pourriture du bois, où des insectes vivent sur le cadavre de l'arbre étendu. Il est charmé surtout des magnifiques chardons qui se sont fait jour sous le tronc mort, et qui étendent de toutes parts leurs belles feuilles épineuses et refendues, — leur tige en fleur va bientôt attirer dans le paysage l'âne de Wouwermans. — Cependant à côté de ce tronc dépouillé s'élève un arbre à demi mort aussi, fendillé, crevassé, auquel sont encore attachées quelques branches verdoyantes.

Ces deux arbres seront les héros du paysage de Wynants et en occuperont tout un côté.

A droite passera, je suppose, un chemin marqué par des ornières avec des bordures de petits cailloux et des ourlets d'herbe fanée. Sur un terre dont les flancs déchirés feront contraste avec le gazon, Lingelbach ou Adrien van de Velde peindront un mendiant assis qui demande l'aumône à un voyageur monté sur un cheval blanc, ou bien ils animeront le paysage par la figure d'un jeune porcher qui chassera devant lui son troupeau de cochons. Plus loin, s'étendra une mare cachée par un plancher de verdure et sur laquelle est jeté un pont rustique dont le garde-fou se composera de quelques morceaux de treillage noués aux montants avec de l'osier... Et que faudra-t-il pour compléter le tableau? Une clôture agreste, formée de piquets noueux et tordus, de branches mortes et de vieilles planches, avec des bottes de jonc par intervalles. Enfin des dunes éloignées, ou une prairie qui bleuit pour mieux fuir, termineront le paysage et conduiront l'œil jusqu'à l'horizon incertain. Le ciel sera chargé de nuages moutonnés, un peu lourds, portant la pluie, mais accrochant la lumière au passage. Avec ces éléments si simples, Wynants aura fait un paysage admirable, qui, étant plein de détails, peut être regardé longtemps, un paysage où l'on se promène, où l'on s'égare, où l'on s'oublierait facilement des heures entières à considérer, en rêvant, les plantes les plus vulgaires, les racines les plus humbles, les menues pierres, les brins de gazon, et jusqu'au moindre filet d'eau.

Oui, j'ai bien de la peine à comprendre que les tableaux de Wynants, quand ils sont de sa bonne manière, à laquelle appartiennent justement les trois paysages de la galerie Delessert, ne soient pas payés au même prix que les Ruysdael, les Hobbema, car Wynants a découvert avant eux la poésie des champs et des bois. Du reste, cette poésie pénétrante, Hobbema et Ruysdael l'ont sentie d'une autre manière que Wynants. Ruysdael cherche les solitudes de la campagne avec une mélancolie navrante. Hobbema voit la nature avec un sentiment plus fort et plus mâle. Il apporte dans son interprétation la tristesse un peu rude d'un homme robuste et quelque chose de l'humeur âpre et sauvage d'un braconnier.

L'*Intérieur d'un bois*, dont nous publions ici une gravure semblable à une eau-forte, est un des plus beaux ouvrages du maître, que l'on puisse voir. Il s'en faut de bien peu qu'il ne vaille la sublime *Forêt* de la galerie San Donato: il est, à mon sens, supérieur aux *Moulins* de la collection Patureau, et il est au moins égal au fameux paysage de la vente Mecklen-

LA FORÊT, PAR HOBBEMA. — (Galerie Delessert.)

bourg. La peinture ici est puissante et généreuse; elle exprime des feuillages épais et rigides, des terrains gras, une végétation touffue, une herbe intermittente, mais serrée. A gauche, s'élève un massif d'arbres sombres, sous lesquels se cache une chaumière, sans doute la maison du garde. Au milieu de la toile, c'est une clairière dont le soleil fait briller les parties sablonneuses, et que traverse un chemin vague conduisant à un fourré. A droite, une mare plantée de roseaux où se réfléchit l'image des arbres qui bordent un sentier voisin. Le ciel, qui est souvent la partie faible de Minderhout Hobbema, n'est pas cette fois mince et sèchement découpé dans les nuages par un contour qui ne tourne point, comme il lui arrive quelquefois de le faire : il est vibrant et profond, à moitié lumineux, à moitié assombri par des nuées ambulantes dont le ton le plus intense est noir de fumée. Il termine à merveille un paysage solide, plantureux et vrai, où l'on croit ouïr le frémissement du bois et le gémissement des roseaux.

Combien de manières ils ont eues d'être excellents, ces grands paysagistes de la Hollande! quelle originalité en chacun d'eux! quelle vivacité de physionomie! Ceux même d'entre eux qui sont allés en Italie, comme Berghem, Asselyn, Jean Both, nous ont présenté cette contrée classique sous des aspects nouveaux. Ils n'y ont pas mis la solennité de Claude, ni le style de Guaspre, ni la majesté du Poussin, mais ils y ont trouvé des spectacles tantôt plus familiers, tantôt plus hérissés et plus farouches. C'est dans les vallées que forment les Apennins que Jean Both s'est promené de préférence. Aussi ses paysages sont-ils montueux, tourmentés, creusés de ravins, et comme diraient nos néologistes, *ensoleillés*. On n'y voit guère que des arbres au feuillage léger, que la lumière traverse et que la chaleur pénètre aisément. Ils sont semés de ronces et de buissons épineux, et les figures que le peintre y fait passer s'accordent parfaitement avec l'âpreté du pays. Ce sont des rustres qui suivent des mulets chargés de petits tonneaux de vin précieux, ou des bandits qu'on emmène prisonniers, ou des cavaliers en voyage qui côtoient les précipices. Le *Soleil couchant* de la galerie Delessert représente une campagne resserrée par des collines et accablée de lumière. Vers le milieu, un pont d'une seule arche franchit une rivière, et sur la droite un chariot attelé de buffles passe derrière de grands arbres qui, en plein été, ont déjà les teintes roussies de l'automne. Le paysage au surplus se présente dans son ensemble, les détails étant perdus et comme dévorés par l'incendie qui éclate au couchant.

Malgré tout, c'est encore en Hollande que les Hollandais triomphent.

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

Au *Passage du gué* de Berghem, représentant le Ponte Molle, avec un troupeau de vaches et de moutons et des femmes qui traversent le Tibre, je préfère, pour mon compte, l'*Habitation rustique* d'Isaac Ostade, cette masure que des paysans ont greffée sur d'anciennes murailles de briques, percées en arcades. Je ne connais rien de plus aimable et de plus touchant que ce tableau : je dis bien, de plus touchant. Quel attrayant désordre, et dans ce désordre, quelle harmonie! Tout est pauvre ici, ruiné, rapiécé, misérable. Les briques semblent se disjoindre, le crépi des vieux murs est tombé par places; les figures sont d'une laideur achevée et les actions d'une simplicité qui fait sourire. Au haut de l'habitation une fille est occupée à filer au rouet; sur les marches, un paysan porte un panier; plus bas, une marchande de fruits et de légumes est assise, qui vante sa denrée à une femme debout. Tout près d'elle, deux enfants s'apprêtent à jouer au cerceau, et l'un d'eux fait le mouvement d'attacher les cordons de ses souliers. Par une arcade ouverte sur la campagne, un peu plus loin que la marchande, on aperçoit un cheval blanc efflanqué et dételé, qui stationne à la porte extérieure de la maison. Encore une fois, tout est pauvre ici; le colombier est vermoulu, l'escalier se délabre, le tonneau se pourrit, la brouette se casse, les habitants sont en guenilles, mais le rayon qui pénètre dans cette habitation rustique est la lumière riche d'un soleil d'or, et cette lumière, qui corrige toutes les laideurs et réchauffe toutes les misères, fait du paysage d'Isaac une sorte d'intérieur en plein air, parce que l'arcade par où passe le rayon, est comme une fenêtre qui le comprime et qui en redouble l'intensité.

Si l'on voulait donner une idée de ce qu'il faut entendre par le mot *pittoresque*, Isaac Ostade serait le premier exemple à citer. La valeur pittoresque d'un objet, quand il s'agit bien entendu de la peinture familière ou du paysage, réside dans une agréable et apparente disproportion, dans un curieux et harmonieux désordre. Les surfaces ne sont réputées pittoresques qu'à la condition d'être inégales et assez rugueuses pour accrocher la lumière et produire des accidents. Les formes sont jugées bonnes à représenter, je veux dire amusantes à peindre, lorsqu'elles offrent de la variété dans les parties correspondantes. Ainsi la froide symétrie, la ressemblance des lignes et leur parallélisme, l'uni des surfaces et la monotonie des couleurs sont les plus grands ennemis du *pittoresque*... Et cependant, chose étrange et qui semble tenir du prodige, Jean van der Heyden a prouvé que l'on pouvait être pittoresque, à l'inverse d'Ostade, sans aimer le désordre des objets, sans chercher le contraste des lignes et des formes, sans donner de la rugosité aux surfaces, et en leur laissant, au contraire, l'unité générale et dominante de leur

ton. Au lieu d'être dégradés, ses bâtiments sont propres, réguliers et souvent comme neufs. Ses *architectures* sont bien bâties et bien tenues : mais les raccourcis de la perspective en rompent la symétrie, de même que les dégradations produites par les couches successives de l'air ambiant en varient l'aspect. Les briques sont bien jointes; mais en y regardant de bien près, on en distingue de plusieurs nuances. Il y en a de rouges, de roses, de pâles, de blondes, de cendrées : on y découvre des inégalités imperceptibles, des brindilles de plantes qui se sont glissées à travers le ciment ou le plâtre, des moisissures qui font tache sur la terre cuite. Pour racheter la monotonie du spectacle, il suffit d'une gerçure qu'on aurait crue insaisissable à l'œil nu, d'une cassure qu'on supposerait impossible à rendre.

S'il peint les tuiles d'un toit ou l'ennuyeuse régularité du pavé des rues, tel qu'il se comporte dans les villes de Hollande, van der Heyden a des ressources infinies sur sa palette pour exprimer toutes les nuances des choses. Quelques arbres isolés ou groupés viennent aussi jeter une heureuse variété dans ses *Vues* de villes, et il en use avec les feuilles comme avec les murs. Au premier abord, l'arbre fait masse, mais on y retrouve ensuite les touches du peintre; on reconnaît chaque rameau, chaque feuille même, et comme ils arrivent à propos dans la composition pour opposer leur verdure fraîche et septentrionale au rouge brique des maisons, des églises et des tours !

Mais ce qui ajoute du prix aux *Vues* de villes de Jean van der Heyden, ce sont les figures qu'Adrien van de Velde y a introduites avec tant de naturel et de convenance qu'elles semblent prises sur le fait. Ici, c'est une voiture à quatre chevaux qui passe, portant sans doute un grand pensionnaire; là, c'est une dame embéguinée de noir qui revient du prêche. Si un canal traverse le tableau dans un endroit obscur et ombragé, le peintre y met des baigneurs. Parmi les figures de promeneurs qui se saluent, il en est qui ont une tournure française et que l'on prendrait pour des protestants ou des philosophes qui ont cherché refuge en Hollande et qui parlent encore la langue de Molière :

La place m'est heureuse à vous y rencontrer.

Mais qu'il nous soit permis de remarquer en passant, au sujet de van der Heyden, ce peintre qui semble rivé à la réalité des choses, combien il entre forcément de convention dans l'art, et combien le pur réalisme y serait une chose impossible, impraticable. Quand je vois dans un tableau de van der Heyden une tour qui n'est pas plus grande que ma main et des figures qui ont à peine 2 centimètres, je dois supposer que cette tour

et ces figures étant vues de très-loin, leur petitesse est expliquée par la distance où elles se trouvent relativement à moi. Mais si elles sont éloignées au point de se rapetisser ainsi, comment puis-je distinguer chacune des briques de la tour? comment puis-je savoir que cette dame a un jupon noisette, que ce cheval est bai, que ce cavalier est un gentilhomme avec un chapeau à plumes et qu'il porte l'épée? N'y a-t-il pas une flagrante contradiction entre l'exiguïté des objets représentés et les détails infinis que le peintre nous montre et qu'il était matériellement impossible d'apercevoir d'aussi loin? Voilà donc un peintre réaliste qui n'a pu faire de réalisme qu'à la condition de mentir par certains côtés à la réalité même. Tant il est vrai que loin d'être une simple copie de la vérité, l'art est un artifice admirable, un beau mirage, un beau mensonge!

Ce même van de Velde qui excelle à *étoffer* de ses figures les tableaux de ses confrères et qui les adapte si bien à leurs conceptions, il est représenté ici par une charmante pastorale, dans un paysage bouché par une colline plantée d'arbres. Un cheval, un mouton, une chèvre et deux vaches — comme Van de Velde sait les peindre — s'abreuvent à un ruisseau; ils sont gardés par deux pâtres et une bergère; une vache couchée et une vache debout achèvent la grâce du troupeau. A l'exemple de Berghem, van de Velde se plaît à boucher une partie de son paysage et il est en cela fort bien inspiré. Non-seulement la masse brune d'une colline qui sert de repoussoir à l'horizon est un fond tout préparé pour enlever les taches claires du pelage des animaux, qui prennent ainsi de la valeur et du piquant; mais cette masse vigoureuse jette une agréable fraîcheur et du mystère sur le premier plan, en même temps qu'elle ajoute à l'intérêt des plans éloignés, et les fait paraître plus éloignés encore. Elle agrandit le tableau d'un côté en le resserrant de l'autre.

Mais ceux qui vont nous lire diront peut-être : Vos pages élogieuses seraient bien autrement persuasives si elles étaient accompagnées d'une preuve dessinée ou gravée, et la moindre eau-forte « ferait bien mieux notre affaire. » — Sans doute; aussi le directeur de ce recueil n'a-t-il rien épargné pour donner au lecteur une idée vraie des pièces capitales de la galerie Delessert. Pour tout le reste, il faudra bien que l'on se contente, en attendant, des imparfaits dessins que nous cherchons à tracer avec notre plume, qui ne vaut assurément ni une pointe, ni un

burin, ni une morsure dans le cuivre, ni une entaille dans le bois..... Faut-il pour cela renoncer à écrire sur la peinture? D'autres en décideront.

Notre ami W. Bürger nous raillait naguère, mais avec douceur et bienveillance, nous autres critiques, ses confrères, hélas! déjà mûrs! au sujet des préoccupations littéraires qui nous possédaient il y a vingt-cinq ans et qui ne nous ont pas encore abandonnés. Apprécier un tableau! il trouve cela maintenant oiseux et, entre nous, quelque peu puéril. Tout ce que nous écrivons sur la peinture des maîtres, en dehors des documents, des faits, des dates, des notes, des signatures et des monogrammes, lui semble appartenir à la fantaisie pure, à l'art aimable et innocent de faire des phrases plus ou moins originales, plus ou moins entraînantes. Et ce disant, notre ami ne songe pas qu'il se raille lui-même, car non-seulement il était, comme les autres et souvent mieux que les autres, un *littéraire*, il y a vingt-cinq ans, mais aujourd'hui encore, il s'oublie quelquefois jusqu'à traduire les sentiments que lui inspire un tableau ; il apprécie, Dieu me pardonne, tel chef-d'œuvre de van Eyck, et après qu'il nous a morigénés amicalement dans une page humoristique, je le surprends en flagrant délit d'heureuse inconséquence, dans la page qui suit, revenant à son ancienne maîtresse, la littérature esthétique, et lui refaisant avec grâce un doigt de cour. Lisez plutôt :

« Ce bonhomme de van Eyck est admirable pour sa rigidité. Sa « bouche mince, droit-fendue, n'a pas ri souvent, même dans la jeunesse. « Comment trouvez-vous ses oreilles plates et parcheminées? Ce bout de « l'oreille droite qui se colle au globe contre l'œil, fait encore mon bon- « heur. S'il n'a pas l'air très-adroit de ses mains gourdes et comme « rabougries, il fut pourtant un homme d'action et de volonté inflexible. « Ces mains-là peuvent avoir porté la lourde épée et tué du monde. « Avec son air tranquille et concentré, il doit avoir eu sa part dans les « violences de cette époque agitée, car il est certainement de la race ou « du haut entourage des ducs de Bourgogne... »

Si je ne me trompe, c'est là une appréciation en bonne forme et d'ailleurs excellente, qui n'empêche pas l'auteur de se jeter plus loin dans la question de chronologie. J'avoue que ce morceau de fine écriture me plaît beaucoup, bien que je n'y trouve ni documents, ni faits, ni notes, ni dates, ni signatures, ni monogrammes. Notre ami Bürger n'en trouvera pas non plus, ou n'en trouvera guère dans ces lignes sur la galerie Delessert. Le lecteur n'y verra exprimées que les impressions d'un amateur qui conserve encore une âme naïve, mais chacun doit suivre sa pente ;

chacun doit écrire comme il sent : c'est ce que nous avons tous à faire de mieux. Après tout, rien ne s'oppose à ce que l'archéologie et l'esthétique vivent en bonne intelligence. Ne peut-on ignorer la date précise d'une peinture sans être privé, pour cela, d'en jouir? De ce que l'on a un peu abusé de la description, faut-il en conclure que nous n'avons plus qu'à rédiger des procès-verbaux et des états de lieux? Non, la rigueur des faits et la tendresse des sentiments ne sont pas, Dieu merci, incompatibles; la poésie et la réalité n'ont pas besoin de divorcer pour nous plaire. Heureux celui qui, habitant cette maison paisible et riante qui fut la demeure des maîtres et qui est le sanctuaire de l'art, n'en aura exclu ni Marthe, ni Marie, et pour être bien sûr d'avoir la meilleure des deux parts, les aura prudemment prises l'une et l'autre!

CHARLES BLANC.

(La fin au prochain numero.)

L'ACADÉMIE DE FRANCE A ROME

D'APRÈS LA CORRESPONDANCE DE SES DIRECTEURS

(1666-1792).

Le règne de Louis XIV a vu surgir une multitude d'institutions qui ont duré et qui durent encore : c'est leur plus grand éloge et le meilleur témoignage de leur utilité. Lorsqu'une œuvre humaine a traversé des désastres politiques et financiers comme ceux des dernières années du grand roi, de la minorité de Louis XV et de la Révolution, sa vitalité est surabondamment démontrée. Son état peut se modifier ; elle peut même vaciller sur ses bases : les secousses ne font que la consolider, et, justifiée par l'expérience, elle demeure. Tel est le cas de la célèbre Académie de France, fondée à Rome par Colbert, et qui depuis deux cents ans a donné au monde tant de grands artistes. Personne cependant n'a, jusqu'ici, scruté d'une manière approfondie les annales de cet établissement, et l'on a cru qu'à l'instar des peuples heureux il n'avait point d'histoire[1]. Il faut dire que les matériaux à l'aide desquels on peut reconstruire son passé en détail sont restés oubliés, inconnus même des amateurs et des curieux, qui, dans leurs recherches, les ont effleurés

1. *Dictionnaire de l'Académie des beaux-arts*, au mot Académie de France a Rome. Cet article, qui renferme d'ailleurs d'utiles renseignements, ne traite guère que de la fondation de l'Académie et de son organisation moderne. L'éditeur des *Lettres de Colbert*, qui lui consacre aussi quelques pages dans l'introduction de son cinquième volume (pages LXVIII-LXXI), a dû naturellement s'arrêter à l'époque de la mort du grand ministre.

sans y faire attention. Je veux parler de la série des correspondances échangées entre les directeurs de l'Académie et leur supérieur immédiat, qui était autrefois le surintendant ou le directeur général des Bâtiments de la couronne. Ces documents, perdus dans l'immense fonds des Archives de l'Empire désigné sous le titre de *Maison du roi* [1], m'ont paru présenter trop d'intérêt pour être laissés plus longtemps dans l'ombre. Les lettres des directeurs contiennent, année par année, et presque jour par jour, le récit de ce qui s'est passé non-seulement dans l'Académie, mais dans la ville de Rome, depuis une époque très-voisine de la fondation de l'école jusqu'à sa désorganisation en 1792. Elles éclairent donc deux ordres de faits très-distincts, se rapportant l'un aux beaux-arts, l'autre à l'histoire générale; et dans cette double mine de renseignements, je ne sais trop quel est le filon le plus riche. Pour le moment, je me contenterai d'exploiter le premier, et j'essayerai d'en tirer, malgré mon impéritie dans la matière, les échantillons les plus précieux, non toutefois sans y joindre, à l'occasion, de courts fragments relatifs aux événements publics.

Le commencement de la correspondance, pour la période du ministère de Colbert, nous manque presque totalement. Mais par bonheur les statuts, les règlements, les comptes de l'Académie, ainsi que les pièces publiées par M. Pierre Clément dans sa volumineuse collection, peuvent nous aider à combler cette lacune. Je tenterai même de restituer, au moyen de certaines dépêches de Colbert, les lettres auxquelles ces dépêches répondaient, de manière à en donner au moins l'analyse ; et l'expédient ne semblera pas téméraire à ceux qui savent la minutieuse régularité des correspondances administratives du XVIIe siècle, régularité telle, que chacun des deux interlocuteurs répétait dans sa réponse presque toutes les phrases de l'autre. Les extraits reproduits plus loin feront connaître une foule de particularités sur les peintres, sculpteurs et architectes qui ont passé par l'Académie de Rome ; et que de talents, de génies même, sont venus se développer dans cette pépinière, qu'un de ses directeurs appelait le *séminaire des arts!* Aux lettres écrites de Rome seront ajoutés en note quelques éclaircissements nécessaires, empruntés aux lettres de Paris ou à d'autres sources. Mais, auparavant, le lecteur sera peut-être bien aise d'embrasser dans un coup d'œil rapide l'organisation et les vicissitudes de l'Académie.

A qui est due la première idée de la fondation de cette école ? On a

1. Série O, n°s 16,850 à 16,854, et 16,872 à 16,882 du classement provisoire.

déjà posé la question, et on l'a résolue successivement en faveur du Poussin [1], d'Errard [2] et de Le Brun [3]. Il semble pourtant qu'on doive s'en tenir au témoignage précis de Guillet de Saint-Georges, le contemporain de ces artistes et le collègue des deux derniers à l'Académie de peinture. Dans le mémoire qu'il a consacré à Le Brun, il ne dit pas un mot de la nouvelle institution : au contraire, dans celui qu'il lut en 1690 sur la vie et les ouvrages d'Errard, il en indique très-clairement l'origine : « Dans ce temps-là, M. Colbert, qui a été protecteur de l'Académie, étant entré dans le ministère, établit un conseil des Bâtiments, où il appela M. Le Brun, pour contribuer à une partie des ouvrages qui dépendent du dessin. M. Errard, voyant que M. Colbert lui donnait un compétiteur, fit la proposition de l'établissement de la nouvelle Académie de Rome, projetée en faveur des étudiants français, qui vont se prévaloir de ce que l'Italie conserve de plus remarquable pour la peinture et la sculpture. M. Colbert agréa la proposition de M. Errard, lui donna la conduite de cet établissement et l'y envoya [4]. » Sans conclure de là que Charles Errard ait eu seul le mérite de l'inspiration et de l'initiative, il faut du moins lui en accorder une bonne part. L'idée était dans l'air, le projet s'élaborait : depuis quelque temps même, on envoyait à Rome, avec une subvention, les jeunes gens dont les œuvres avaient eu du succès aux expositions de Paris. De cet état de choses à la création d'une école permanente et régulière, il n'y avait qu'un pas : Colbert saisit avec empressement l'occasion de le franchir, en donnant du même coup satisfaction à un artiste qu'il estimait. Mais, s'il lui laissa l'honneur d'une proposition dont l'adoption était résolue d'avance dans son esprit [5], il se réserva un rôle plus important. Durant les dix-huit années qu'il demeura encore à la tête des affaires, ce vaste génie fut l'âme de l'Académie de Rome. Étudiez sa correspondance : les soins vigilants, les instructions pratiques, la sagesse, les lumières ne viennent pas du chef qu'il a établi, mais de lui-même. Ici l'homme d'État, l'homme de goût éclipse l'homme de l'art. Il est vrai qu'un zèle ardent pour la gloire du roi ne le stimule pas moins que l'amour du grand et du beau : c'est surtout pour éterniser le nom de son maître qu'il veut se procurer les meilleurs pinceaux du monde : mais peu importe le mobile, en face du résultat de ses efforts.

1. Dumesnil, *Hist. des plus célèbres amateurs français*, II, 146.

2. *Biographie générale* de Didot, au mot Errard.

3. P. Clément, *Lettres de Colbert*, V, introd.; *Dict. de l'Académie des beaux-arts*, article cité.

4. *Mém. inédits sur les membres de l'Académie de peinture*, I, 81.

5. V. ci-après la lettre de Poerson en date du 21 juillet 1708.

Les premiers statuts de l'Académie furent arrêtés par Colbert le 11 février 1666. Il serait inutile d'en reproduire le texte, imprimé déjà deux fois[1]. Les principaux articles portent sur le respect de la religion et des choses saintes, nécessaire dans un établissement « dédié à la vertu ; » sur l'union des élèves ; sur leur nomination, attribuée au surintendant des Bâtiments, arts et manufactures, à la condition qu'il les choisirait parmi les lauréats de l'Académie de Paris ; sur leur nombre, fixé à douze (six peintres, quatre sculpteurs, deux architectes) ; sur les heures du travail et de la prière ; sur l'objet des études. Les jeunes artistes, entretenus aux frais du roi, devaient s'occuper à faire pour lui seul, et sous les ordres d'un recteur, des copies de tous les beaux tableaux de Rome, des statues d'après l'antique, des plans et élévations de tous les édifices remarquables. Ils étaient obligés de suivre, en outre, des cours de mathématiques, de perspective et d'anatomie. Il leur était laissé un jour de congé par semaine, le jeudi. Un prix devait être décerné chaque année, le jour de la Saint-Louis, au plus méritant. Enfin l'Académie était ouverte gratuitement à tous les gens du dehors qui voudraient y venir dessiner au moment de la pose du modèle ; disposition libérale, qui amena par la suite la création de places d'externes, donnant droit au logement seul, sans la pension.

Le poste de recteur, réservé aux peintres du roi et aux anciens officiers de l'Académie de Paris, fut confié, comme on l'a vu, à Charles Errard. Cet artiste, à la fois peintre et architecte, avait déjà visité l'Italie en 1627, en compagnie de son père, peintre comme lui, de son frère et de Claude le Lorrain [2] ; il y était retourné une seconde fois, envoyé par Sublet des Noyers, alors surintendant des Bâtiments et protecteur des arts [3]. Il avait donc une connaissance très-suffisante des merveilles de Rome, et, s'il n'était pas lui-même un maître de premier ordre, il pouvait, mieux que beaucoup d'autres, diriger la jeunesse dans l'étude des chefs-d'œuvre anciens et modernes. Il fit ses adieux à l'Académie de peinture le 6 mars 1666, après lui avoir présenté les douze jeunes gens qu'il emmenait avec lui [4]. Les noms de ces premiers pensionnaires ne sont pas tous venus jusqu'à nous : mais on comptait parmi eux les peintres Corneille jeune et Monnier, le sculpteur Raon, et sans doute aussi l'un des fils de Jacques Sarrazin, peintre et sculpteur du roi [5].

1. *Dict. de l'Acad. des beaux-arts,* art. cité ; P. Clément, V, 510.
2. Jal, *Dictionn.*, art. Errard.
3. *Mém. inédits,* etc., I, 74.
4. V. les procès-verbaux conservés à l'École des beaux-arts.
5. *Arch. de l'art français,* V, 275 ; lettre d'Errard du 13 août 1669.

En arrivant à Rome, Errard se trouva en face d'embarras de plus d'un genre : il avait tout à faire, tout à chercher, tout à installer. Aussi l'Académie fut-elle longtemps avant d'être organisée conformément aux statuts. Elle ne fut pas immédiatement placée, comme on l'a cru [1], dans le palais Capranica, situé près de l'église de Saint-André-della-Valle : ce fut bien là sa première résidence fixe : mais elle n'y fut transférée que par le successeur d'Errard, et elle occupa d'abord plusieurs locaux provisoires [2]. En 1682, Colbert demandait encore si les pensionnaires couchaient à l'Académie, et à quelle heure ils y venaient [3]. Malgré toutes ces difficultés, Errard les mit sans retard à la besogne : l'année même de son arrivée, il envoyait à Paris de leurs dessins, l'Académie de peinture les examinait et lui transmettait son jugement [4]. Le duc de Chaulnes, ambassadeur de France, vint avec sa femme encourager les jeunes artistes, et le cavalier Bernin daigna se déranger pour corriger leurs essais. Moins de trois ans après, la colonne Trajane était moulée tout entière, et l'on commençait la même opération pour les figures et les chevaux de Monte-Cavallo [5]. En même temps, les peintres copiaient au Vatican les tapisseries de Raphaël : le recteur, tout en les surveillant, s'occupait d'acquérir pour le roi des objets d'art, et pressait l'achèvement de la statue de Louis XIV par le Bernin, cette fameuse statue qui, après avoir été demandée, pour ainsi dire, comme une faveur, payée et prônée à l'avance comme un chef-d'œuvre, fut jugée si médiocre qu'on la relégua dans un coin des jardins de Versailles, en remplaçant le royal visage par une tête de fantaisie. Errard trouvait encore assez de loisirs pour exécuter les plans et les dessins de l'église de l'Assomption, qui n'est pas son plus beau titre de gloire, mais qui enfin ne prouve pas de sa part une inaptitude complète à remplir sa mission, comme en conclut avec trop de sévérité Mariette. Quelle que fût la lourdeur de sa manière, elle ne pouvait influer beaucoup sur le talent des pensionnaires de l'Académie, qui étaient venus étudier, non pas ses ouvrages, mais ceux des grands maîtres italiens.

Malheureusement, la santé chancelante d'Errard ne devait pas tarder à ralentir cette activité. Quoiqu'il ne fût pas encore bien âgé (il avait environ soixante ans), plusieurs maladies vinrent l'assaillir coup sur coup, et en 1670 il essuya une attaque d'apoplexie qui mit ses jours en péril.

1. P. Clément, V, 290.
2. V. la lettre de Coypel en date du 23 août 1673.
3. P. Clément, V, 431.
4. Procès-verbal du 6 novembre 1666, à l'École des beaux-arts.
5. V. la lettre d'Errard du 13 août 1669.

Colbert appréhenda de le perdre, et écrivit à cette occasion qu'il aurait « beaucoup de peine à trouver un sujet aussi bon pour mettre à sa place [1]. » Lui-même exprima la crainte de ne pouvoir continuer à remplir ses fonctions, et le regret de voir son ami Girardon quitter Rome dans un pareil moment [2]. Son énergie diminua, la discipline de l'Académie se relâcha, le nombre et l'ardeur des élèves décrurent; si bien que le surintendant, qui avait su par son fils, voyageant en Italie, le véritable état des choses, fit entendre, en 1671, d'assez vives remontrances [3]. Errard venait cependant d'expédier en France toute une cargaison d'œuvres d'art, d'études, de moulages, qui comprenait entre autres les creux de la colonne Trajane. Le sculpteur Raon, qui avait terminé pour le roi une figure d'Apollon en pierre de Tonnerre, fut chargé d'accompagner cet envoi jusqu'à Dieppe pour avoir soin des caisses et des ballots, et reçut même en récompense une gratification de 1,200 livres [4].

Il paraît que la force fut rendue subitement au recteur de l'Académie, car il demanda lui-même, en 1672, à revoir la terre natale. Et pour quel motif? Ce jeune vieillard (le croirait-on?) voulait se marier, et se maria en effet bientôt après, en secondes noces, avec Marie-Marguerite-Catherine Goy, âgée de dix-huit ans [5]! Avant de partir, il se fit délivrer par le duc d'Estrées et l'abbé de Bourlemont des certificats, très-mérités d'ailleurs, attestant le zèle et l'honnêteté qu'il avait apportés dans la conduite de l'école de Rome. Les Italiens eux-mêmes rendirent hommage à son savoir-faire, et le cavalier Bernin écrivit à Colbert une lettre non moins flatteuse pour les élèves que pour le maître [6].

1. P. Clément, V, 280, 293.
2. V. sa lettre du 3 avril 1669.
3. P. Clément, V, 313.
4. Comptes des bâtiments (Arch. de l'Emp.), années 1670 et 1671.
5. V. Jal, *Dict.*, et la lettre de N. Vleughels en date du 10 octobre 1731.
6. Voici ces trois pièces inédites, qui se trouvent dans les *Lettres à Colbert,* conservées à la Bibliothèque impériale :

« Monsieur, je n'ay pas voulu laisser partir le sieur Erard sans vous rendre les tesmoignages qu'il mérite d'un homme de bien et d'honneur, très-affectionné au service de S. M. et très-recognoissant des obligations qu'il vous a, et je profite avec bien de la joye de cette occasion pour vous supplier d'estre tousjours bien persuadé que l'on ne peut pas estre avec plus de respect et de ressentiment que je suis,

« Monsieur,

« Votre très-humble et très-obéissant serviteur,

« Le duc d'Estrées.

« A Rome, ce 13 may 1673. »

« Monseigneur, je dois ce témoignage à la vérité que M. Érard part de Rome avec

Errard reçut pour son voyage une assez forte indemnité, et à son retour, au mois de septembre 1673, il fut hautement félicité du succès de son administration par l'Académie de peinture [1].

Noël Coypel, désigné pour le remplacer, s'était rendu à Rome dès le mois de janvier de la même année, avec sept jeunes artistes : Antoine Coypel, son fils, Charles Hérault, Louis-Henri Hérault, Simon Chupini, Farjat, Charles Poerson, Tortebat, Pierre Monnier, Voulan et Jouvenet [2]. Le peu de temps qui s'écoula entre son arrivée et le départ de son prédécesseur suffit pour amener entre eux des difficultés [3]. Mais Coypel n'était là que provisoirement : il avait, paraît-il, limité lui-même la durée de son séjour à deux ans [4]; et au bout de ce temps, rappelé avec instances par sa famille, il remit à son tour la direction à celui qui la lui avait cédée. Son passage ne fut guère marqué que par l'installation de l'Académie dans le palais Capranica, qui se fit au mois d'août 1673. Ce déménagement coûta cent pistoles, et le loyer fut fixé à quatre cents écus romains, valant à peu près 1,400 livres de France. Il y eut, en outre, deux ateliers loués pour les travaux des élèves; l'un d'eux se trouvait dans la Longara [5]. Coypel, tout en faisant reprendre et continuer les travaux de

grande estime, et sa bonne et sage conduitte a acquis beaucoup d'honneur à l'Académie royalle et de louanges au Roy, qui, en mesme temps que S. M. triomphe à la guerre, fait aussi refleurir les arts et les sciences.

« Je suis, etc.

« Louis de Bourlemont.

« A Rome, le 5 may 1673. »

« I presenti giovani dell' Academia di S. M. che sono ritornati in Parigi hanno voluto farmi quest honore di presentare a V. E. una mia lettera nella quale non posso abastanza esprimere quanto ne i buoni costumi della vita e nell' amore dello studio siano sempre stati obedientissimi e diligentissimi, non tralasciando fatica ne incomodo veruno, ma sempre con una assiduita e amore indicibile ; e di ciò, dopo Dio, si deve la lode all' esquisita directione di monsu Erar, al quale non so io se in cio si potesse trovar compagno. Basta dire che sia stato scelto dal purgatissimo giudicio di V. E., alla quale inchinandomi profondissimamente fo riverenza.

« Roma, primo giug° 1672.

« Gio. Lorento Bernini. »

1. Procès-verbal du 2 septembre 1673. Errard avait déjà reparu et signé à la séance du 25 août précédent.

2. V. leur passe-port dans P. Clément, V, 541. Vers la même époque furent envoyés comme pensionnaires Goy, Lespingola, Rabon, Verdier, Boulogne aîné, Ubeleski, Dorigny (V. les Comptes des Bâtiments, et les *Arch. de l'art français*, V, 275 et suiv.).

3. V. la lettre du 31 mai 1673.

4. *Mém. inédits*, etc., I, 83.

5. Comptes de l'Académie (Arch. de l'Emp.), O, 16,856).

moulage et de copie, peignit alors ses quatre meilleurs tableaux, représentant *Solon, Trajan, Alexandre Sévère* et *Ptolémée Philadelphe.*

La seconde nomination d'Errard est du commencement de l'année 1675 ; mais il ne partit qu'à l'automne, emmenant avec lui quatre élèves peintres : Boulogne (Louis), Toutain, Prou, Lhotisse, et quatre sculpteurs : Lecomte, Cornu, Flamen, Carlier[1]. Avec un pareil renfort, il avait de quoi remonter l'école ; et en effet, soit qu'il fût réellement rajeuni, soit que l'expérience d'une première gestion et l'entretien du grand ministre lui eussent fourni des lumières nouvelles, il sut donner, cette fois, une organisation stable aux études et à la discipline. Colbert lui prêta un concours efficace en lui envoyant un règlement plus précis, un peu sévère peut-être, dont voici le texte :

« Le sieur Erard, peintre de Sa Majesté, ayant esté establi directeur[2] de ladite Académie, tous les eslèves qui y sont et seront cy après envoyez par ordre de Sa Majesté obéiront audit s^r Erard, et aux autres directeurs qui seront cy après establys par ses ordres; et en cas de refus ou de retardement, Sa Majesté leur donne pouvoir et authorité de les mettre hors de ladite Académie, à condition de rendre compte à Sa Majesté aussy tost des raisons qu'ils auront eu de les chasser.

« Tous les ouvrages auxquels lesdits directeurs ordonneront auxdits eslèves de s'appliquer seront par eux exécutez sans difficulté ny retardement; sinon, ils seront exclus de ladite Académie.

« Enjoint Sa Majesté auxdits directeurs de luy rendre compte exact tous les mois de la conduitte et des mœurs desdits eslèves, pour recevoir ses ordres sur tout ce qui les concerne.

« Lesdits eslèves se rendront aux heures réglées par lesdits directeurs, tant pour le travail que pour les repas et pour la retraite du soir ; et en cas qu'aucun desdits eslèves manque aux heures jusque à trois ou quatre fois dans un mois, il sera mis hors de ladite Académie par lesdits directeurs.

« Les portes de ladite Académie seront fermées à neuf heures du soir précises ; et en cas qu'aucun desdits eslèves ne soit point retiré à ladite heure, il ne sera plus receu dans ladite Académie.

« Lesdits directeurs tiendront soigneusement la main à l'exécution du présent réglement, et donneront advis à Sa Majesté de tout ce qui se passera dans ladite Académie, et des ordres qu'il sera nécessaire de don-

1. Comptes des Bâtiments (Arch. de l'Emp.), année 1675.
2. On voit que le titre de *recteur* fut changé de bonne heure.

ner pour le bien, l'advantage et l'instruction desdits eslèves, et pour les rendre capables de servir Sa Majesté, affin qu'elle y puisse pourvoir.

« Fait à Saint-Germain-en-Laye le quatriesme jour de décembre 1676[1]. »

Par un nouvel arrêté, signé le 28 octobre de l'année suivante, la durée du séjour des pensionnaires, qui était indéterminée, fut fixée à trois ans[2]. En même temps, l'on voit se régulariser la situation financière de l'Académie : le directeur reçoit annuellement 3,000 livres pour sa pension, 600 pour l'entretien de chaque élève, environ 700 pour le traitement des professeurs de mathématiques et d'anatomie : 200 livres de *viatique* sont accordées à l'artiste qui revient en France après avoir rempli convenablement ses devoirs[3], et depuis son arrivée jusqu'à son départ on lui fournit les couleurs, vernis, marbres, terres et autres objets nécessaires à ses travaux. Avec les frais de modèles, de nourriture, de domestiques, deux valets, un cuisinier, un suisse à la livrée du roi, et tous les accessoires, la dépense annuelle monte à peu près à 18,000 livres[4] : mais il faut dire que l'Académie ne compte en ce moment que huit pensionnaires, et que cette somme, relativement très-modique, s'élèvera bientôt après au double, malgré de nouvelles réductions du personnel. Quand Errard et Colbert n'y seront plus, les embarras d'argent deviendront pour leur œuvre une cause fréquente de dépérissement.

De 1676 à 1683, Errard fit faire les quatre *Termes*, par Théodon et Laviron, sculpteurs ; les plans du palais Farnèse et de plusieurs églises, par Davillers ; plusieurs grands vases de marbre copiés sur ceux des palais Borghèse et Medicis ; une figure d'*Antinoüs*, par Lacroix. Il fit aussi travailler des artistes italiens, entre autres Domenico Guidi, qui exécuta un groupe de marbre pour le roi. Il opéra la jonction de l'Académie de France avec l'Académie romaine de Saint-Luc, et par là chacun de ces deux instituts fut admis à profiter de tous les trésors artistiques de l'autre. L'Académie de Paris fut très-reconnaissante à Errard de cette union désirée, et le lui témoigna en le conservant, malgré son absence, pour son directeur honoraire, qualité qu'elle lui avait déjà décernée en 1675[5]. La liste des ouvrages d'art exécutés sous sa direction peut être

1. Archives de l'Empire, O, 16,850.

2. V. P. Clément, V, 395.

3. Cette gratification, réduite pendant quelque temps à 180 ou même à 150 livres, fut portée à 300 en 1750.

4. Comptes de l'Académie, année 1683.

5. Procès-verbaux de l'Acad. de peinture, 11 mai 1675, 19 décembre 1676.

complétée à l'aide de l'inventaire des objets remis à son successeur. Il laissa dans l'Académie, en fait de plâtres moulés sur l'antique, deux *Laocoons*, deux *Apollons*, deux *Antinoüs*, le torse du Belvédère, le *Ganymède* et le *Marsyas* de Médicis, l'*Empereur Commode*, le *Mercure* du Capitole (copié en marbre par Rousselet), l'*Apollon* de Médicis (copié en marbre par Frémery), le *Sacrificateur* du Capitole (copié en marbre par Goy), le *Gladiateur* et le *Centaure* de Borghèse, l'*Hercule* de Farnèse, le *Lutteur* de Florence (copiés en marbre par Cornu), le groupe du *Dieu Pan apprenant à jouer de la flûte au jeune Olympe* (copié en marbre aux frais d'Errard lui-même), l'*Uranie* du Capitole (copiée en marbre par Frémery), l'*Hercule-Commode* du Belvédère, la *Paix des Grecs* de Ludovisio, le grand *Faune* de Borghèse (copié en marbre par Flamen), l'*Amazone* de Mattei, *Pyrame et Thisbé* de Ludovisio, la *Vénus* de Médicis (copiée en marbre par Clérion), les deux *Esclaves* de Farnèse, le petit *Faune* et l'*Agrippie* de Borghèse, deux *Baigneuses* de Médicis, les deux *Tireurs d'épine* du Capitole, le *Flûteur* de Borghèse (copié en marbre par Prou et Goy), deux *Vénus* de Farnèse, deux *Bacchus* de Médicis, une *Sibylle* de Borghèse, le *Gladiateur mourant* de Ludovisio (copié en marbre par Monier), l'*Hermaphrodite* de Borghèse (copié en marbre par Carlier), plus une quantité de bustes, vases et bas-reliefs; en fait de figures de terre cuite, la statue du roi, deux *Fleuves* et deux *Rivières*, l'*Impératrice de Cesi*, une *Jeune Bacchante* (le tout d'après les dessins d'Errard), *Ganymède* (d'après l'antique), une *Victoire* et une *Flore* (composition de Prou), un *Bacchus* (composition de Goy), un bas-relief de *Mars et Vénus*, par Flamen, un autre du *Ravissement des Sabines*, par Cornu, etc. Les copies en marbre avaient été envoyées en France; plusieurs tableaux d'après Raphaël et un de l'invention de Desforêts avaient été expédiés de même, et d'autres étaient en cours d'exécution au moment où fut dressé cet inventaire [1].

Mais Errard luttait en vain contre les glaces de la sénilité et les brusques retours de la maladie. Condamné bientôt à l'inertie, il vit le relâchement se glisser de nouveau dans le travail et la conduite des élèves, et il s'en plaignit lui-même à plusieurs reprises. Pourtant le protecteur de l'Académie et le sien devait le précéder dans la tombe : le 6 septembre 1683, la France perdait Colbert.

Louvois, à qui était échu le poste de surintendant, n'eut rien de plus pressé que de remplacer l'homme de son prédécesseur par un homme à lui. Agit-il par esprit d'opposition, ou simplement pour soulager la vieil-

1. Archives de l'Emp., O, 16,850.

lesse d'Errard, comme le veut Guillet de Saint-Georges? En tout cas, ce ne fut point l'intérêt de l'art qui sembla le guider, car il choisit pour directeur un ancien précepteur des La Rochefoucauld, amateur distingué, bel esprit, quelque peu poëte, mais étranger, ou à peu près, au maniement du pinceau : c'était de La Teulière [1], qui, après avoir été chargé, dans un premier voyage, de lui acheter des statues à Rome, reçut ensuite la mission d'aller inspecter l'état de l'Académie de France et de lui en rendre compte. Ce personnage a rapporté lui-même, dans une lettre qui sera reproduite en son lieu [2], les circonstances de sa nomination et les instructions qu'il reçut du nouveau ministre. Parti de Paris dans le mois qui suivit la mort de Colbert, il partagea d'abord quelque temps les occupations d'Errard sans caractère officiel, puis fut installé définitivement à sa place le 15 octobre 1684 [3]. L'ancien directeur « se retira, dit Guillet, dans un beau logis qu'il avait à Rome, proche l'église de la Paix, et y mourut avec de grandes marques de piété, en 1689. » Je ne sais où les auteurs de la biographie Didot ont pu voir qu'il avait continué jusqu'à sa mort de régir l'école. Rien ne le fait supposer dans les documents administratifs, où l'on trouve seulement la trace d'une visite que lui fit son successeur dans les derniers temps de sa vie [4]. Il était parvenu à un âge avancé : mais c'est tout ce qu'on peut affirmer, car personne ne s'accorde sur la date de sa naissance : son épitaphe, conservée dans le cloître de Saint-Louis-des-Français, lui donne quatre-vingt-huit ans, Mariette quatre-vingt-trois, Guillet de Saint-Georges quatre-vingt-deux. D'après une quatrième version, fournie par son acte de mariage, il serait né en 1615, et mort, par conséquent, dans sa soixante-quinzième année tout au plus [5]. Il faudrait sans doute s'en rapporter de préférence à cette pièce authentique.... à moins que, pour la circonstance, le vieil artiste n'ait éprouvé le besoin de se rajeunir.

A partir des débuts de La Teulière, les lettres abondent, et le lecteur pourra se reporter, pour le détail des faits, aux fragments transcrits plus

1. J'adopte ici l'orthographe employée par ce directeur, quoique le petit nombre de ceux qui aient parlé de lui aient écrit *La Tuillière* ou *La Thuillière*, quelquefois même *La Thuillerie*.

2. A la date du 29 juillet 1692.

3. Lettre du 10 février 1699.

4. Lettre du 23 novembre 1688.

5. V. Jal, *Dict.* Les notes de Mariette sont, du reste, inexactes pour plusieurs dates de la vie d'Errard : elles le font partir de Rome en 1672 et revenir en 1677.

loin ; je me contenterai d'indiquer les principaux changements survenus dans l'Académie.

Des querelles avec le peintre Bedaut, avec le sculpteur Théodon et même avec le cardinal d'Estrées rendirent pénible l'administration du nouveau directeur. Cependant, tant que vécut Louvois, il se maintint, suppléant par l'activité aux connaissances qui lui manquaient, donnant le conseil à défaut de l'exemple, entretenant avec Paris une correspondance assidue, et même prolixe. Mais, sous le marquis de Villacerf, il lui prit fantaisie d'écrire des vers sur les victoires du roi et de faire graver une médaille en son honneur, qu'il distribua dans Rome[1]. On lui sut mauvais gré de cette inspiration, qui n'avait peut-être que le défaut de ne pas émaner du surintendant lui-même, et sa faveur baissa. Les Romains, de leur côté, lui reprochèrent de leur avoir enlevé au profit de la France deux de leurs plus belles statues : un personnage romain en Mercure, et Jason[2]. En même temps, ils voyaient avec un secret plaisir que le roi, dont les finances étaient épuisées par la guerre, lui faisait restreindre les dépenses de l'Académie, et que, sur les ordres formels de Villacerf, il « laissait tout languir. » Enfin, Hardouin Mansard lui donna le coup de grâce en 1699, et lui envoya une destitution polie. Le pauvre La Teulière, très-affecté, n'eut pas le courage de revenir dans son pays : il mourut subitement à Rome, trois ans plus tard.

René-Antoine Houasse, garde du cabinet des tableaux du roi, fut envoyé pour lui succéder, et se montra peu satisfait de ce qu'il trouva en arrivant. Il n'y avait plus dans l'Académie que quatre pensionnaires : son premier soin fut d'en admettre de nouveaux. Sous un chef plus compétent et surtout plus habitué à leurs manières, les jeunes artistes reprirent avec confiance leurs travaux interrompus. Les cours de mathématiques et de perspective, qui avaient été supprimés, furent rétablis. Mais on eut plus de peine à faire rouvrir aux élèves les galeries du Vatican et des palais particuliers, fermées à tous depuis peu, sous prétexte que deux ou trois y avaient commis des dégâts et altéré les tableaux. Il fallait qu'un homme prudent, obséquieux, vînt reconquérir à l'Académie l'estime et l'amitié des Italiens : cet homme fut Charles-François Poerson[3], an-

1. Lettres des 15 juin 1691, 29 juillet et 10 novembre 1696.

2. Lettre de D. Michel Germain à D. Claude Bretagne, dans les *Archives de l'art français*, V, 84. On ne savait jusqu'à présent sur La Teulière que ce qui est contenu dans la courte note rédigée sur son compte, en ce même endroit, par M. de Montaiglon.

3. C'est ainsi qu'il écrivait son nom ; mais on le trouve quelquefois sous la forme *Person*, ce qui fait supposer qu'il se prononçait ainsi.

cien maître de dessin du duc d'Orléans [1] et professeur à l'Académie de peinture, nommé en 1704 à la place de Houasse, qui, rappelé à Paris sur sa demande, y reprit ses anciennes fonctions, vacantes par le décès de Gabriel Blanchard.

Dans les premières années de sa gestion, Poerson eut les mains complétement liées. Les revers de la France continuaient d'avoir leur contre-coup à Rome : il n'y avait plus d'argent pour l'Académie, et le directeur dut plus d'une fois en avancer de sa bourse. Au milieu d'une ville et d'une cour toutes dévouées aux Allemands, le nom français n'était plus entouré de la même considération que par le passé. On avait affaire, en outre, à un surintendant peu soucieux de la prospérité de l'école, puisqu'il y avait donné deux places à ses neveux, dont l'un, dessinateur très-novice, se fit mettre en prison, et dont l'autre, l'abbé Hardouin, ne s'occupait nullement d'art [2]. Le nombre des pensionnaires était retombé à quatre : il tomba bientôt à rien, et pendant six mois l'Académie n'exista plus que de nom. A cette époque, le directeur, pour dissimuler l'abandon où il se trouvait, faisait dessiner et manger dans le palais des jeunes gens du dehors [3]. Mais son découragement était profond : il était prêt à fuir de la ville ; il venait même de proposer à Mansard un remède héroïque, qui n'était rien moins que la suppression de l'établissement et son remplacement par un simple magasin, avec un gardien. Ainsi donc, la création de Colbert allait périr, lorsque la mort du surintendant fit mettre à la tête du service des Bâtiments du roi, avec la qualité de directeur général, un administrateur courtisan, mais en même temps amateur zélé, le duc d'Antin (1708). Celui-ci répondit immédiatement à la proposition de Poerson en lui déclarant qu'il entendait maintenir envers et contre tous, et même remettre dans sa splendeur première, une institution aussi utile ; il lui ordonnait, en conséquence, de redoubler d'activité. Stimulé par ce coup d'éperon, Poerson obéit, et le duc s'efforça de tenir parole ; car, jusqu'au rétablissement de la paix, bien que le manque de fonds mît de plus en plus en souffrance toutes les branches de son administration, il ne voulut opérer sur le budget de Rome, déjà trop réduit, aucun nouveau retranchement. Il arrêta un règlement conforme à celui de 1676, et envoya de Paris des étudiants capables, choisis, selon la règle souvent oubliée, parmi les lauréats de l'Académie de peinture. Aidé par l'abbé de Polignac, plus tard cardinal, et qui jouissait

1. Lettre du 28 décembre 1723.
2. Lettre du 21 juillet 1708.
3. Lettre du 28 septembre 1708.

déjà d'une grande influence, Poerson entra en relation avec la noblesse romaine, parvint à se faire voir d'un œil plus favorable, et sa position, ainsi que celle des artistes placés sous sa conduite, devint sensiblement meilleure. Créé chevalier de Saint-Lazare [1], choisi pour vice-prince et ensuite pour prince par l'Académie de Saint-Luc, ce qui lui valut les bonnes grâces du pape et de son entourage, il en profita pour procurer aux pensionnaires du roi tous les avantages et toutes les facilités possibles. Les difficultés que la cour de Rome eut avec le gouvernement du régent et les désastres financiers de la France n'assombrirent que passagèrement cette situation relativement prospère. Il faut reconnaître, néanmoins, que le désordre apporté dans l'Académie par toute une série de contre-temps ou de fautes exerça sur les progrès de l'art une influence fâcheuse, et peut-être doit-on voir là une des causes qui ont déterminé l'infériorité de notre école du XVIIIe siècle sur celle de l'âge précédent. Plus de suite dans la direction des jeunes artistes, plus de génie chez leur guide et leur initiateur eût sans doute prévenu la déviation de leur talent. Mais une raison plus haute plane au-dessus de toutes ces considérations : les mœurs s'altéraient, le goût s'efféminait; le pinceau et le burin ne pouvaient que refléter la tendance générale. C'était toujours aux mêmes chefs-d'œuvre que les peintres, que les sculpteurs allaient demander leurs inspirations; et néanmoins cette étude produisait chez eux des résultats tout différents. Pourquoi donc, sinon parce que leur disposition d'esprit n'était plus celle de leurs devanciers?

Poerson avait atteint l'âge de soixante et onze ans, lorsque le duc d'Antin, ayant égard à ses longs services, mais trouvant qu'il ne faisait plus que *radoter* (c'est son expression), voulut lui donner un auxiliaire, tout en lui laissant les honneurs et les prérogatives de sa charge, auxquels il tenait beaucoup. Il lui demanda de désigner lui-même la personne qui lui serait agréable. Poerson proposa de Lestache, sculpteur français établi à Rome; d'Antin choisit le peintre Bertin, et ce fut Nicolas Vleughels qui fut nommé [2]. Cet artiste, fils d'un peintre d'Anvers fixé à Paris, avait déjà visité Rome; il y arriva en qualité de directeur adjoint, avec survivance, le 2 mai 1724. Il a fait un récit curieux de sa première entrevue avec Poerson [3]. Du reste, il se conduisit envers lui, dans cette

1. Cette dignité lui fut conférée en 1711, après de longues instances. Ce n'est donc pas à elle, comme on l'a supposé (*Arch. de l'art français*, II, 150), qu'il dut sa nomination de directeur de l'Académie de Rome.

2. Lettre du 28 mars 1724.

3. V. la lettre du 6 mai 1724.

position difficile, avec beaucoup de délicatesse, et il sut diriger tout par lui-même sans en avoir l'air ; ce que le duc lui avait recommandé.

Un des premiers actes de leur administration commune fut l'installation de l'Académie dans le palais Mancini ou de Nevers. Depuis longtemps le délabrement du palais Capranica, où elle était fixée depuis 1673, excitait les plaintes de ses habitants, et l'on cherchait en vain un local plus convenable. A son arrivée, Vleughels entama des négociations pour louer le palais Farnèse, situé sur le bord du Tibre. Mais le duc de Parme, qui en était propriétaire, refusa son consentement, sous prétexte que cette habitation, remplie d'ouvrages de Raphaël et d'autres grands maîtres, serait dégradée par les élèves. Vleughels fit un voyage à Plaisance pour le décider : mais il ne put en venir à bout [1]. Après avoir poussé jusqu'à Venise, il revint à Rome, et finit par découvrir un logis beaucoup plus commode, situé au centre de la ville, sur le Corso : c'était une vaste maison appartenant au marquis Mancini, qui habitait alors Paris. Cette circonstance facilita les arrangements, et l'édifice, loué par le roi au prix de 1,000 écus romains [2], reçut ses nouveaux hôtes au mois de juin 1725. Fort peu de temps après, le 2 septembre, Poerson mourut presque subitement ; il laissait une femme aveugle qui lui survécut jusqu'en 1736, et dont son successeur a pu dire : « C'était une sainte [3]. » Le roi lui accorda une pension de 1.500 livres et lui permit de rester logée dans l'Académie, où elle finit ses jours entourée de soins.

Vleughels, resté seul à la tête de l'établissement, lui donna, grâce à la bonne volonté du duc d'Antin, une animation nouvelle. Son directorat fut une des brillantes époques de l'Académie, au dire des artistes contemporains. D'un côté, l'émulation régnait parmi les pensionnaires, et ils attiraient par leurs ouvrages l'attention universelle : il est vrai qu'ils s'appelaient alors Natoire, Adam, Bouchardon, Slodtz, Trémoillière, Francin, Pierre, etc. Animée par leur exemple, une jeunesse studieuse, appartenant à l'Italie, à l'Espagne, à la France, à l'Angleterre, à l'Allemagne, venait dessiner avec eux et trouvait un accueil empressé [4]. D'autre part, le directeur, qui avait décoré le palais de superbes tentures des Gobelins et d'objets d'art précieux, en faisait les honneurs aux étrangers avec une libéralité, une courtoisie toutes françaises. Les Italiens, éblouis, rendaient avec usure à notre école la considération que les évé-

1. Lettres des 28 août 1724, 15 février, 11 avril, 4 juillet 1725, etc.

2. Et non achetée, comme l'a dit M. P. Clément (V, 290).

3. Lettre du 15 septembre 1736.

4. Deux peintres espagnols étaient même entretenus dans l'Académie sur le pied des pensionnaires, aux frais de leur souverain (lettre du 27 juin 1731).

nements lui avaient autrefois ravie. Les princes, les prélats affluaient dans son enceinte au moment du carnaval, et le pape lui-même était séduit par sa magnificence. Les élèves organisaient des mascarades artistiques; il leur arrivait même de donner la comédie et de jouer des pièces de Molière[1]. Tous ces frais de représentation furent reprochés à Vleughels après la mort de d'Antin, et l'on prétendit qu'il s'était rendu ridicule; mais il n'avait fait que seconder les vues politiques du gouvernement. Ce qui put lui faire plus de tort, c'est le mariage qu'il lui prit fantaisie de contracter à plus de soixante ans, suivant le bel exemple d'Errard, avec une jeune française qui se trouvait à Rome, et qui s'occupait elle-même de peinture[2]. Du reste, il ne jouit pas longtemps de cette union : après avoir fait acheter par le roi le palais Mancini, loué depuis douze ans à l'Académie, il mourut au mois de décembre 1737. Sa femme lui avait cependant donné deux enfants; elle reçut le même traitement que la veuve de Poerson, et vécut à Rome jusqu'en 1756. Son fils conserva encore plus tard une chambre dans l'école; mais il tourna mal, et sa famille fut obligée de le faire enfermer à Civita-Castellana[3]; il revint ensuite à Paris. Vleughels avait obtenu, en 1726, des lettres de noblesse et le cordon de Saint-Michel, qui fut conféré de même à plusieurs de ses successeurs. Il avait été nommé à son tour prince de l'Académie de Saint-Luc, et par ses soins l'union établie entre cette dernière et l'Académie de France s'était étendue à celle de Bologne.

Le sculpteur de l'Estache fut chargé par intérim de la surveillance de l'établissement, et reçut pour cette mission, qu'il remplit pendant huit mois, une indemnité de 1,000 livres[4]. Jean-François de Troy, successeur de Vleughels, ne put être à Rome que le 3 août 1738. C'était un peintre plus habile que les derniers directeurs, mais dont le pinceau, comme les mœurs, péchaient peut-être par trop de facilité. En arrivant, il eut à mettre en vigueur un règlement fait l'année précédente par le nouveau directeur général, Orry, et dicté surtout par une pensée de réaction contre l'administration précédente. En voici les articles essentiels :

« Le séjour de quatre années pouvant n'estre pas suffisant pour certains sujets qui donnent des espérances de devenir peintres ou sculpteurs du premier ordre, il sera quelquefois fort bon d'en prolonger le

1. *Mém. inédits*, etc., II, 444. Trémoillière se distinguait surtout dans ce genre d'exercice.

2. Lettre du 10 octobre 1731.

3. Lettres des 28 juillet 1756 et 20 septembre 1758.

4. Lettre du 13 février 1739; Comptes des Bâtiments, années 1737 et 1738.

terme, comme de le retrancher à d'autres dont les progrès sont visiblement limittez par foiblesse de génie ou par nonchalance et deffaut d'application : ces derniers occupent des places dans l'Académie privativement à d'autres de grande espérance formez dans l'Académie de Paris. Pour estre instruit du progrès des pensionnaires, le directeur nous enverra tous les six mois de chaque année un état exact et bien circonstancié de ce que chacun desdits pensionnaires aura fait, avec son jugement sur la qualité et progrès du travail, comme sur le deffaut de progrès dans l'art auquel il est destiné; il accompagnera même ces états de desseins de composition de génie que ceux qui paroissent le plus avancez auront fait...

« Un des premiers objets de l'étude des pensionnaires du Roy est de copier les tableaux des grands maîtres, particulièrement de Raphaël : le directeur aura soin de les y occuper en deux différentes manières, suivant la portée de leurs talens, les uns par parcelles, afin de les former insensiblement, comme une tête, une figure, un groupe, les autres à des tableaux entiers. Les fragments d'étude des premiers doivent leur rester; à l'égard des copies de tableaux entiers, elles appartiennent au Roy et doivent rester à Sa Majesté. Le directeur n'en disposera d'aucuns sans un ordre exprès de nous et par écrit. Il pourra cependant, après nous en avoir donné avis, permettre aux pensionnaires de s'occuper quelquefois à des ouvrages demandés par l'ambassadeur du Roy ou par des prélats de la nation résidens à Rome, pourveu que ces occupations ne les détournent pas des études utilles : cette sorte de travail donne naturellement de l'émulation.

« Le directeur n'employera aucunes dépenses à des représentations publiques, soit dans les temps du carnaval ou autres fêtes qui surviennent à Rome ; le palais de l'Académie est une maison d'étude. Nous nous réservons, dans des cas où il seroit convenable de représenter, d'en donner nos ordres. Les étrangers que la curiosité attire à l'Académie s'y peuvent recevoir avec toute la décence que leur dignité exige.

« Le directeur procurera par son crédit et ses connoissances aux pensionnaires la permission de copier de bons tableaux des grands maîtres, dans les églises et palais où il y en a ; et s'il est nécessaire de lettres de nous pour obtenir ces permissions, il nous les demandera. Lorsque les pensionnaires travaillent à ces copies, il doit les y aller voir travailler, les instruire par conseils et corriger leurs deffauts essentiels. Cette même application doit estre à leurs études d'après l'antique qui se font d'après les belles statues, et sur le model que l'on expose publiquement.

« Le directeur détachera de l'appartement haut du palais de l'Aca-

démie les deux pièces que nous avons marqué sur le plan qui lui a été envoyé, pour servir de salles communes à l'étude et travail de composition des pensionnaires qui n'ont pas les commoditez convenables dans leurs chambres particulières, dont le jour est trop bas...

« Notre intention estant que tout l'argent que le Roy donne pour la subsistance des pensionnaires soit employé, le directeur veillera à ce que ceux qu'il en chargera ne lésinent pas sur ce qu'ils doivent fournir par un trop grand désir de gain, et aura soin que ce qu'on leur donne soit toujours bon[1]. »

Le séjour de Rome eut une influence favorable sur le talent de François de Troy. C'est là qu'il conçut et qu'il exécuta ses plus beaux tableaux, notamment la *Suite de l'histoire d'Esther* et l'*Histoire de Jason*, sur lesquels on trouvera des détails dans sa correspondance. Il fut accusé de ne pas corriger avec assez de soin les études des élèves; il se défendit en disant qu'il était inutile d'employer le pinceau pour le faire[2]. Mais un mémoire lu à l'Académie de peinture par Caffieri le justifie d'une manière plus complète, et montre qu'il apportait, au contraire, dans cette partie de ses fonctions un tact particulier : « Lorsque des pensionnaires le priaient de venir voir quelque chose qu'ils avaient fait, il s'y prêtait très-obligeamment et leur disait son sentiment avec droiture. Si quelquefois il avait beaucoup à reprendre, la chose ne se passait que tête à tête ; mais pour conserver la bonne intelligence et l'estime que les pensionnaires doivent avoir entre eux, il attendait que l'on fût rassemblé dans son cabinet, et disait : « Messieurs, avez-vous vu le tableau ou le « morceau de M. un tel? C'est une très-bonne chose. » Ensuite de quoi il en faisait une petite analyse, et renvoyait son auteur content[3]. »

Des malheurs domestiques empoisonnèrent le temps de son directorat : sa femme et ses trois fils lui furent enlevés dans l'espace de deux ans; il ne lui resta plus qu'une fille. Ces coups redoublés affaiblirent son génie. Mais le cœur chez lui demeura toujours jeune, trop jeune même, car il ne sut résister à la violente passion que lui inspira, quelques années après, une jeune et belle Romaine; folie de sexagénaire, qui semble avoir été véritablement contagieuse dans la place qu'il occupait. Sa liaison fut sans doute une des causes qui déterminèrent son rappel : mais il ne devait pas revoir la France. La perspective d'un prochain départ l'affecta vivement; il essaya de traîner en longueur, demanda des

1. Arch. de l'Emp., O, 16,850.
2. Lettre du 30 déc. 1744.
3. *Mém. inéd.*, etc., II, 283.

sursis, et, finalement, pris d'un mal subit en sortant du théâtre, il expira le 24 janvier 1752, à l'âge de soixante-douze ans [1].

Charles Natoire, envoyé pour le remplacer, était déjà depuis trois mois à Rome; il avait pris la direction de l'Académie depuis le 1er janvier. Il apportait à son tour de nouvelles instructions, que lui avait remises de Vandières, et qui l'obligeaient à envoyer tous les trois mois au moins un état détaillé de la situation de l'Académie, à prendre ses repas avec les pensionnaires, comme l'avaient fait quelques-uns de ses prédécesseurs, enfin à leur désigner le sujet de leurs études [2]. Malheureusement Natoire, artiste distingué, était un fort mauvais administrateur, complétement insuffisant à une époque difficile, où la jeunesse française commençait à méconnaître toute espèce de frein et prenait la subordination pour la servilité. Tandis qu'il se laissait absorber par ses tableaux de *Marc-Antoine* ou par les fresques de Saint-Louis-des-Français, l'indiscipline, l'irréligion, et cette espèce de vagabondage d'esprit, si funeste aux artistes, se glissaient dans les ateliers de l'école, où cependant travaillaient alors des célébrités de l'avenir. Il eut avec plusieurs des différends regrettables; mais aucun n'eut autant de retentissement que son procès avec un obscur architecte, appelé Mouton. Ce personnage, qui s'était déjà signalé par des fredaines de plus d'un genre, refusa, en 1767, de se conformer aux ordres du roi et aux usages de Rome concernant l'accomplissement du devoir pascal. Expulsé de l'Académie sur l'injonction formelle du directeur général Marigny, il eut la bizarrerie de s'en prendre à Natoire, qui n'avait été dans tout cela qu'un agent passif, remplit la cour et la ville de plaintes amères contre lui; bref, l'affaire fut portée devant le Châtelet, et, chose plus singulière encore pour qui examine la procédure, ce tribunal rendit une décision favorable au jeune étourdi. Natoire, condamné par défaut à lui payer une somme importante (20,000 fr. et les dépens), en appela au parlement de Paris : le débat n'était pas encore terminé au moment de sa mort, et l'administration, intéressée dans la cause, amena une transaction en faveur de ses héritiers [3]. Au fond, toute question de liberté de conscience mise de côté, il n'y avait là qu'une affaire purement administrative; et si le directeur de l'Académie se couvrit de ridicule, comme l'a prétendu M. Paul Mantz d'après un passage malveillant des *Mémoires secrets* [4], il eut au moins l'excuse de l'irresponsabilité.

1. *Mém. inéd.*, etc., II, 287 : lettre du 14 juillet 1751.
2. Arch. de l'Emp., O, 16,850.
3. *Ibid.*, O, 16,855.
4. *Archives de l'art français*, II, 304. On trouve dans le même volume (p. 246)

Des désagréments plus graves encore furent causés à Natoire par sa négligence. Bien que sa sœur, adonnée elle-même à la peinture, partageât avec lui les soins de sa charge [1], d'incroyables irrégularités s'introduisirent dans ses comptes. Il se prétendait depuis longtemps en avance avec l'État, et Marigny s'était montré disposé à lui accorder un remboursement, quoique sa réclamation montât au chiffre énorme de 60,000 livres. Mais lorsqu'un homme plus clairvoyant, le comte d'Angiviller, eut fait examiner de près ses états de dépenses, on reconnut que ses avances étaient imaginaires, et que son erreur (car on ne douta pas un instant de sa bonne foi) provenait d'un faux calcul prolongé du rapport des monnaies françaises avec les monnaies romaines. Cette découverte engendra mille difficultés. En attendant qu'elles fussent vidées, d'Angiviller s'empressa de faire des loisirs au vieil artiste. Pour ne pas le froisser, il lui donna une retraite égale à ses appointements (6,000 livres), avec un supplément de 1,200 livres pour le loyer d'un appartement dans la ville de Rome, s'il voulait y rester. Natoire prit assez bien la chose, qui lui fut annoncée avec ménagements par le cardinal de Bernis, et mourut deux ans plus tard à Castel-Gandolfo, le 29 août 1777. Un de ses frères ayant poursuivi la réclamation de ses prétendues avances, on finit par accorder à chacun des six représentants de sa succession, en considération de sa loyauté et de ses longs services, une rente viagère de 1,000 livres [2].

L'Académie de France avait besoin d'une nouvelle réforme. Le comte d'Angiviller y envoya provisoirement le peintre Noël Hallé, avec le titre de *commissaire du roi*, pour rétablir l'ordre et réviser les statuts. Ce délégué fut bien reçu des élèves, améliora leur condition matérielle, et fit reporter au chiffre de 300 livres la subvention annuelle qui leur était allouée pour leur entretien, somme encore bien modeste, mais supérieure à celle qui leur était payée depuis longtemps [3]. Ayant rempli sa mission à la satisfaction générale, il revint à Paris au bout de quatre mois, et reçut

une série de lettres écrites par Natoire à Antoine Duchesne, prévôt des Bâtiments du roi, de 1752 à 1761. Ces lettres sont plus familières et le font mieux connaître que les correspondances officielles.

1. Lettre du 28 juillet 1756.

2. Lettres des 23 février 1774, 21 juin et 30 octobre 1775; mémoire du 21 mars 1780. On voit que la *démission* donnée par Natoire, suivant M. Jal, est un euphémisme. En outre, ce ne fut pas en 1774, mais seulement au mois de juillet 1775 qu'il quitta la direction de l'Académie.

3. Corresp. génér. des Bâtiments (Arch. de l'Emp.), 7 août 1775.

en récompense le cordon de Saint-Michel, avec une gratification de 6,000 livres. Il avait remis la direction à un homme dont le génie devait exercer la plus heureuse influence sur l'école et sur l'art français en général [1] : Joseph-Marie Vien, devenu libre par la suppression de l'école des Élèves protégés, ne fut nommé que pour six ans : c'était une innovation dont plus d'une expérience avait fait reconnaître la nécessité : aussi fut-elle adopté désormais comme une règle. Dès son arrivée, au mois de novembre 1775, tout changea de face. Quoique le commencement de sa correspondance nous manque, on peut voir par celle du directeur général combien de modifications importantes furent opérées dans les premières années de sa gestion : il astreignit à la discipline des pensionnaires les élèves externes, c'est-à-dire simplement logés dans le palais Mancini, remit en vigueur l'usage, négligé depuis 1770, d'envoyer tous les ans des études à Paris, établit un inspecteur chargé de surveiller les ouvriers, de dresser les devis, d'arrêter les mémoires, etc. tâche qui fut confiée à un jeune architecte, fils du peintre Subleyras [2]. Il rétablit ensuite un cours de perspective, défendit d'inviter des étrangers à la table commune, fit condamner certaines petites portes de sortie qui favorisaient le désordre, et obtint la restitution à l'Académie des moulages de la colonne Trajane restés dans la villa de Natoire. Enfin il détourna les artistes du courant qui les entraînait tous vers la peinture de genre, pour les ramener à la peinture d'histoire, plus sérieuse et plus saine : et, afin de les encourager, il institua une exposition annuelle de leurs travaux, qui excita plus d'une fois l'admiration des Romains. Toutes ces occupations ne l'empêchaient pas de travailler aux grande toiles qui ont fait en partie sa renommée, entre autres à celles de *Briséis* et de *Priam*, ni de former (on verra en dépit de quelles difficultés) le talent naissant de David. Tant de services lui valurent à son retour une pension de 2,000 livres et un logement au Louvre.

La réorganisation accomplie par Vien fut consacrée par un règlement rédigé d'après ses avis, et remis à son successeur Louis Lagrenée, en 1782. Il est bon de faire connaître ces nouvelles obligations imposées aux pensionnaires du roi :

« *Premier article : Heures.*

« L'heure du lever sera à cinq heures du matin ; le modèle sera posé à six ; on dessinera d'après jusqu'à huit pendant l'été, et l'hiver

1. Lettres d'Angiviller (*ibid.*), 31 juillet, 28 août, 26 novembre 1775, etc.
2. *Ibid.*, 4 mars, 29 avril 1776 ; 9 février, 7 juillet 1777.

on le posera à l'entrée de la nuit... Les pensionnaires seront exacts à se rendre dans l'école à l'heure indiquée pour y dessiner et poser le modèle chacun leur semaine. Les étrangers à qui l'on permet de dessiner à l'Académie ne pourront entrer dans la salle que lorsque la figure sera posée et que les pensionnaires auront pris leurs places.

« Au sortir de cette étude, les élèves pourront se livrer à celles qu'ils auront entreprises dans le palais de l'Académie ou dans les églises et les palais de la ville.

« Le dîner sera à midi et demi; le souper à huit heures du soir.

« Les élèves seront obligés d'être rentrés dans le palais au moins à dix heures du soir en hiver et à onze heures en été, le repos de la nuit étant nécessaire au travail du lendemain.

« *Second article : Travaux et études.*

« Parmi les études que doivent faire à Rome les élèves peintres et sculpteurs, on doit compter l'anatomie et la perspective. Le livre de perspective du P. Pozzo suffit : il y en aura toujours un exemplaire à l'Académie... On s'instruira de l'anatomie d'après l'écorché que M. Houdon a fait pour l'Académie.

« Chaque pensionnaire sera obligé d'envoyer tous les ans un de ses ouvrages faits d'après le modèle ou les grands maîtres; ils joindront à ces études quelque composition...

« Il sera ordonné aux peintres et aux sculpteurs, dans l'espace de quatre années de leur séjour à Rome, de faire pour le Roy une copie d'après quelques ouvrages des plus grands maîtres, pour être placée dans les maisons royales. Pour cela, on fournira aux peintres les toiles et les couleurs, et aux sculpteurs le marbre et les outils nécessaires.

« *Troisième article.*

« L'on ne permet aux pensionnaires aucune magnificence dans les habits : on ne doit voir dans leurs vêtements que la propreté, la simplicité et le goût. La ratine et le drap pour l'hiver, le camelot ou ces étoffes italiennes qui jouent la soye pour l'été, c'est à quoi se réduiront leurs habillements; il ne leur sera pas permis de porter de galons.

« On enjoint aux pensionnaires d'avoir la plus grande retenue dans les propos et les conversations qui se tiennent à table,... de se livrer très-modérement à la société, les visites trop fréquentes nuisant à l'étude et aux talens.

« *Quatrième article.*

« Chaque pensionnaire recevra en arrivant un lit, une table, quatre

chaises, un fauteuil et tous les meubles ordinaires nécessaires à leur usage. Les peintres recevront une boëte à couleurs et deux palettes, les sculpteurs une selle et la terre nécessaire pour modeler.

« Le Roy accorde aux uns et aux autres le prix que coûte un modèle pendant douze jours pour les exercer...

Cinquième article : Voyages.

« Il est accordé aux pensionnaires de faire le voiage de Naples pendant les quatre ans de leur séjour en Italie; leur nourriture leur sera donnée à leur retour en argent, sur le pied de trente baioques par jour; mais cette rétribution ne leur sera accordée que pour un mois... La même chose ne sera pas accordée pour les autres séjours qu'il leur plairait de faire en d'autres endroits, comme Tivoli, Frascati, etc. [1]. »

Lagrenée n'eut pas la même fermeté que son prédécesseur. Il développa même, sur l'indépendance qu'il fallait laisser aux jeunes artistes, des théories qui déplurent vivement à Paris. On lui répondit que, si les entraves sont funestes au génie qui a déjà pris son essor, l'absence de direction ne l'est pas moins à celui qui cherche sa voie. Lagrenée put s'apercevoir par lui-même de l'utilité de la discipline, lorsqu'il vit sa fille en butte aux séductions d'un sculpteur libertin; et mal lui en aurait pris si, comme l'écrit Pierre, « la demoiselle n'eût reçu l'*ancienne éducation.* » Du reste, le passage de ce chef debonnaire ne fut pas sans profit pour l'Académie, qu'il enrichit d'une bibliothèque, ni pour le salon de Paris, auquel il envoya quelques bons tableaux. Il fut traité, en revenant en France, comme l'avait été Vien.

Le dernier directeur dont il me reste à parler est Ménageot. Le comte d'Angiviller, toujours soucieux des intérêts de l'art, lui donna encore au moment de son départ, en 1787, des instructions précises, modifiant sur quelques points les anciennes : les élèves devaient respecter scrupuleusement les mœurs et les usages de Rome (recommandation suggérée par le souvenir du procès de Natoire) : ils pouvaient, en hiver, ne se lever qu'à six heures et demie : ils n'avaient plus à espérer de prolongation de séjour à moins de circonstances tout à fait exceptionnelles : il ne leur était plus permis d'avoir des ateliers hors du palais [2]. Ces règles furent mises en pratique : mais les événements allaient se charger de paralyser

1. Arch. de l'Emp., O, 16,850.

2. Règlement arrêté à Versailles le 11 novembre 1787 ; lettre du 24 septembre 1788.

les efforts les mieux intentionnés. Dès 1790, la position devenait très-difficile : les pensionnaires, empressés de suivre la mode, s'étaient presque mis en état de révolte, et le malheureux Ménageot en était réduit à implorer sa destitution [1]. Il crut un instant que l'ordre allait renaître, et reprit un peu de confiance : la tranquillité ne se rétablit ni dans l'école ni au dehors. Le 26 novembre 1792, le député Romme lut à la Convention nationale un rapport et un projet de décret sur la suppression de la place de directeur : la proposition fut adoptée. Ce document servira d'épilogue à toute la correspondance ; il faut le lire. Six semaines après, le personnel de l'Académie, chassé par l'émeute, s'enfuyait à Naples [2].

Ainsi fut renversée, en un jour de tempête, une institution qui depuis cent vingt-six ans faisait l'honneur de la France et l'envie de l'Europe. Elle fut frappée brusquement, à l'heure où des hommes intelligents, dévoués, venaient de lui donner une prospérité nouvelle et lui en préparaient une plus grande. Je n'ai pas à redire ici comment elle renaquit de ses cendres, changée, transformée, comme la société tout entière ; comment, restaurée par Suvée en 1801, et transplantée au milieu des ombrages de la villa Médicis, elle redevint la pépinière la plus féconde en talents de tout genre : cette partie de ses annales est plus connue. L'école de Rome, espérons-le, demeurera longtemps encore ce qu'elle devait être dans la pensée de ses fondateurs ; car l'amour du beau, comme celui du bien, ne s'arrache pas du cœur de l'homme et survit à tous les orages.

I. LETTRES D'ERRARD ET DE COYPEL.

Rome, 3 avril 1669.

M. Girardon, ayant l'honneur d'estre auprès de vous, informera Vostre Excellence de toutes les particularités de l'Académie, tant de l'estude et conduite des pensionnaires du Roy que de tous les ouvrages que j'ay fait faire par vos ordres pour le service de Sa Majesté, le séjour de plus de deux mois qu'il a fait à l'Académie [3] luy en ayant donné une parfaite connoissance, lequel temps il a employé aussy utilement à voir les belles choses et les habiles du pays, et principalement M. le cavalier

1. Lettre du 25 août 1790.

2. Il était alors composé des artistes suivants : Garnier, Meynier, Girodet, Reatu, Lafitte, Fabre et Gounaud, peintres ; Dumont, Gérard, Lemot et Bridan, sculpteurs ; Lefebvre et La Gardette, architectes.

3. Le célèbre sculpteur était à Rome depuis la fin de janvier.

Bernin, duquel il pourra dire à Vostre Excellence les sentimens. Je crois qu'il aura beaucoup profité en son voyage, ayant vu et examiné les belles choses avec étonnement; ces grands et magnifiques restes de l'antique Rome luy auront assurément inspiré de hautes pensées. Le voyant dans la passion, si Vostre Excellence luy commande de mettre la main à l'œuvre et s'efforcer d'en produire quelqu'une, je luy ay conseillé de remarquer dans ces fragmens antiques que le tout et les parties sont grandes et simples, et que ces beaux esprits ont fuy la confusion des choses petites et tristes, tant dans leurs ouvrages d'architecture que de sculpture, ce qui leur donne la grandeur, netteté et harmonie, avec la résistance aux injures des temps, et qui diminue beaucoup de la dépense, ces grands génies n'ayant mis les ornemens que dans les lieux propres à les recevoir, ne s'estant servis de cette délicatesse que pour faire paroistre leurs ouvrages plus grands et magnifiques.

Je crois que mondit sieur Girardon quitte Rome avec douleur de se détacher si tost de ces belles choses: mais l'ordre qu'il a reçu de la part de Vostre Excellence luy a fait prendre en mesme temps résolution d'obéir. Je le vois partir avec déplaisir, principalement dans l'estat où je suis, ayant crainte de ne pouvoir pas bien m'acquitter de la charge dont Vostre Excellence m'a honoré, la guérison de ces sortes de maladies dont j'ay esté atteint estant très-longue et quelquefois incurable. Je soumets le tout à la volonté du Très-puissant, persistant dans le zèle d'obéir aux ordres de Vostre Excellence jusqu'au dernier moment de m vie[1]...

ERRARD.

13 août 1669[2]. — Errard informe Colbert qu'il a résolu de faire partir sur-le-champ le marbre destiné à la statue du roi. Il se dispose à lui envoyer les creux de la colonne Trajane et d'autres ouvrages. Il propose d'acheter pour le roi les bustes et les statues de la vigne du prince Ludovisio, ainsi que deux paysages du Dominiquin, un tableau du Pérugin et d'autres raretés. Il a fourni les matériaux nécessaires aux

1. *Lettres à Colbert* (Bibl. imp.), année 1669; Depping, *Correspondance administrative sous Louis XIV*, IV, 565; Jal, *Dictionn.*, au mot ERRARD; P. Clément, *Lettres de Colbert*, V, 521. Dans sa réponse, en date du 24 mai, Colbert engage Errard à continuer de voir le cavalier Bernin, de l'encourager à finir la statue de Louis XIV et de faire mouler tout ce qu'il y a de beau dans Rome, pour lui envoyer tous les ans une cargaison de plâtres et d'objets d'art (V. P. Clément, *ibid.*, 281).

2. Les lettres suivantes d'Errard et de Coypel sont seulement analysées d'après les réponses de Colbert, qui se trouvent dans le recueil de M. P. Clément (t. V), et qui sont la plupart tirées des Archives de la Marine.

ouvriers qui doivent mouler les figures et les chevaux de Monte-Cavallo. Sarazin[1] le soulage considérablement et réussit bien dans ses travaux, de même que les autres élèves. On est à la recherche d'une maison convenable pour installer l'Académie.

20 octobre 1671. — Errard fait de nouvelles propositions au sujet de la vigne Ludovisio : le propriétaire demande 30,000 livres (monnaie de Rome) pour cinq statues seulement, et 748,000 et tant de livres pour le palais, la vigne et les objets d'art. Les héritiers du cardinal Antoine, dont les tableaux et les statues sont aussi à vendre, en veulent 70,000 livres. Le cavalier Bernin se plaît à travailler à la statue du roi.

31 janvier 1673. — Errard informe Colbert de l'arrivée de Coypel qui est venu le relever. Les tableaux de tapisserie des *Enfans*, de Raphaël, sont entièrement copiés. Il propose d'occuper le pensionnaire Monnier[2] à peindre d'après nature.

31 mai 1673. — Coypel raconte à Colbert qu'Errard et lui se sont mal quittés. Il lui fait part de quelques nouvelles acquisitions. Il demande si les pensionnaires, et particulièrement le sculpteur François[3], ne pourraient pas faire des figures d'après leurs dessins, au lieu de travailler toujours sur l'antique. Il propose d'admettre un nouveau pensionnaire, très-habile dans le dessin. Les élèves ne suffisant pas à faire tous les moulages, il faudra leur adjoindre des auxiliaires.

23 août 1673. — Coypel « envoye l'inventaire qui luy a esté demandé (de tout ce qu'Errard a laissé dans l'Académie), avec quelques desseins du palais que l'Académie occupe; envoye aussi les masques de chacun des bustes dont on luy a escrit, et marque qu'il est convenu à mil escus, monnoye de Rome, pour le prix de douze. L'Académie est establie au nouveau logis[4]; il y a fait poser les armes du Roy, dont il envoye le dessein. Les peintres sont dégoustés de copier. La dépense du déménagement et rétablissement de l'Académie monte à cent pistoles. La statue du Roy est presque faite ; mais depuis quelques jours le cavalier Bernin est tombé malade[5]. »

1. Fils de Jacques Sarrazin, et l'un des premiers pensionnaires de l'Académie.

2. Pierre Monnier, né à Blois en 1639, mort en 1703. Envoyé à Rome lors de la fondation de l'Académie, il la quitta en 1674 pour revenir à Paris, où il fut reçu dans l'Académie de peinture.

3. Il s'agit sans doute de François Lespingola, arrivé à l'Académie au commencement de 1673, et dont Colbert secourait la mère pendant cette même année, pour qu'il pût rester plus longtemps à Rome (V. les Comptes des Bâtiments, aux Arch. de l'Emp.).

4. Au palais Capranica.

5. Cette analyse est ainsi conçue dans la collection des *Lettres à Colbert*, année 1673 (Bibl. imp.).

4 octobre 1673. — Coypel réclame de la part du cavalier Bernin le paiement de sa pension, et donne quelques détails sur la statue du roi à laquelle travaille cet artiste. Il s'applique à la bonne direction des élèves, et propose de faire mouler de grands ouvrages d'après l'antique.

28 décembre 1678. — Errard demande des instructions au sujet des pensionnaires. Il propose de fournir au sculpteur Domenico Guidi le marbre qui lui est nécessaire pour le groupe dont il est chargé. Il se plaint de sa mauvaise santé.

** janvier 1679. — Errard donne avis qu'il a fourni le marbre à Domenico Guidi; que les dessins des *Termes*, entrepris par le sculpteur Théodon [1], réussissent bien, et que le *Terme de l'hiver* est fini; qu'il a fait rentrer dans l'Académie l'architecte Desgots [2]. Il demande à faire rentrer de même Carlier. Il envoie les comptes de l'Académie.

** février 1679. — Errard annonce qu'il a fait venir, outre le marbre de Domenico Guidi, celui qui est nécessaire à Théodon et à Laviron [3], sculpteurs. Il envoie plusieurs dessins des élèves, ainsi que les plans du palais Farnèse et de quelques églises, exécutés par Davillers [4], jeune homme qui promet beaucoup.

** juin 1679. — Errard fait part des progrès du peintre Verdier [5]. Boulogne [6] et Theutin [7] sont repartis pour la France. Davillers se prétend très au courant des travaux concernant les eaux et fontaines, auxquels Colbert lui prescrivait de s'appliquer, et désire revenir à Paris.

20 septembre 1679. — Errard instruit Colbert de l'état des ouvrages de Carlo Maratti et de Domenico Guidi, ainsi que des prétentions exagérées de ce dernier. Il se dispose à faire l'envoi de la pouzzolane qui lui a été demandée et des objets acquis pour le roi. Il demande de nouveaux élèves pour remplacer ceux qui sont partis. Verdier travaille toujours avec ardeur.

7 février 1680. — Errard informe Colbert qu'il a fait voir au duc de Mortemart tout ce qui regarde l'Académie, et qu'il a conclu le marché

1. J.-B. Théodon, mort à Paris en 1713, et dont il sera question plus loin.

2. Claude Desgots, architecte, neveu de Le Nostre. Cet artiste s'était sans doute fait exclure précédemment de l'Académie, ainsi que Carlier, arrivé comme lui en 1675.

3. Pierre Laviron, envoyé à Rome en 1678.

4. Envoyé à Rome en 1674.

5. François Verdier, envoyé à Rome en 1668, devenu plus tard peintre du roi, et mort à Paris en 1730.

6. Louis Boulogne, envoyé à Rome en 1675, mort en 1733, directeur de l'Académie de peinture.

7. Pierre Toutain, arrivé avec Errard en 1675.

des marbres nécessaires pour faire douze grands vases de la grandeur de ceux de Borghèse et de Médicis.

21 février 1680. — Errard envoie le détail des ouvrages en cours d'exécution dans l'Académie. Il demande à prendre des sculpteurs romains pour faire les vases (proposition déjà adoptée).

27 août et 18 septembre 1680. — Errard rend compte de l'état de l'Académie et accuse réception des lettres de change à lui adressées. Les vases dont il a envoyé précédemment des dessins sont achevés. Il demande s'il devra recevoir, dans le cas où il reviendrait à l'Académie, le nommé Picot, fils d'un employé des Gobelins.

27 novembre 1680. — Errard observe que l'Académie est encore exposée à un déménagement : la maison où elle est établie n'est pas un local assez stable; mais une nouvelle installation amènerait des dépenses et des embarras considérables [1].

30 juillet 1681. — Errard demande des fonds pour l'entretien de l'Académie. Les *Termes* du *Printemps*, de l'*Été* et de l'*Automne* sont achevés et bien réussis. La conduite de certains élèves laisse à désirer : les uns se mêlent de porter l'épée; les autres, victimes de leurs débauches, occasionnent un surcroît de frais d'apothicaire.

4 février 1682. — Errard avertit Colbert que le vaisseau *la Nostre-Dame-des-Anges*, envoyé pour prendre les objets d'art appartenant au roi, n'est pas arrivé à Civita-Vecchia. Il l'entretient du grand vase de Borghèse auquel on travaille.

25 février 1682. — Errard annonce l'arrivée de *la Nostre-Dame-des-Anges* et le départ du pensionnaire Hurtrel [2], chargé de prendre soin, durant le trajet, des œuvres d'art chargées sur ce vaisseau. Il assure que ce jeune artiste est devenu capable de bien travailler pour le roi. Lui-même s'occupe de perfectionner le talent des autres élèves.

27 mai 1682. — Errard rend compte des travaux de l'Académie. Canonville, peintre, ne se conforme pas à ses décisions [3]. Quelques élèves s'obstinent à porter l'épée.

3 juin 1682. — Errard annonce qu'il a fait lustrer le second vase

1. Colbert conseille dans sa réponse, en date du 18 décembre, de chercher une maison convenable que l'on puisse acheter et garder définitivement.

2. Simon Hurtrelle, sculpteur, reçu dans l'Académie de peinture en 1690, et mort en 1724.

3. Pierre Canovelle ou Canonville avait été envoyé à Rome en 1680, avec Desforêts, Rousselet et plusieurs autres. Il fut expulsé par un ordre transmis avec la réponse de Colbert. Déjà un graveur, Simon Thomassin, avait été l'objet de la même mesure deux ans auparavant (V. P. Clément, V, 427, 428).

de Borghèse et qu'il fait avancer celui d'*Iphigénie*. Les élèves continuent à travailler.

17 juin 1682. — Errard avertit Colbert que les deux vases de Borghèse et de Médicis seront bientôt achevés, et que le sculpteur Lacroix travaille à la figure de l'*Antinoüs*.

5 août 1682. — Errard donne encore des détails sur le travail des deux vases, et demande quelles sont les antiques qu'il doit faire copier.

2 septembre 1682. — Errard informe qu'il fait travailler à vider et creuser le vase d'*Iphigénie*, et qu'on en continue les ornements. Le pensionnaire Marie, dont le tempérament est contraire à l'air de Rome, demande son congé [1].

** juillet 1683. — Errard envoie l'état des dépenses de l'Académie pendant le trimestre précédent. L'Académie se maintient en bon état: mais il serait à propos d'en exclure l'architecte Bruand [2].

1. Ce congé fut accordé aussitôt.

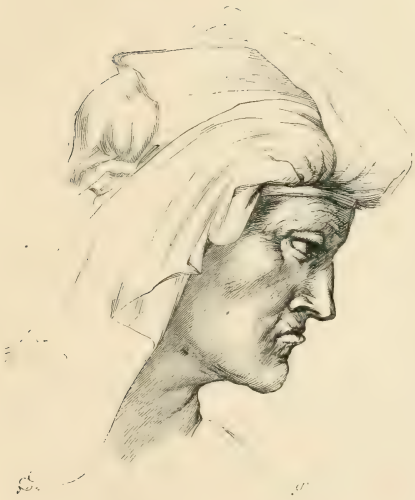
2. L'exclusion fut prononcée contre cet artiste, qui était fils d'un architecte des Bâtiments du roi (V. Jal, *Dictionn.*).

A. LECOY DE LA MARCHE.

(*La suite prochainement.*)

UN TABLEAU DE MICHEL-ANGE

DANS LA GALERIE NATIONALE DE LONDRES



La découverte d'un tableau de Michel-Ange, important, incontestable, et sur lequel pourtant l'histoire jusqu'à ce jour est restée muette, pourrait-elle manquer d'intéresser vivement tous les amateurs du grand art?

C'est au directeur de la Galerie nationale de Londres, M. Boxall, qu'est advenue cette fortune. Il a eu le bonheur d'enrichir le musée confié à ses soins d'une œuvre capitale. Nous connaissions déjà deux tableaux de chevalet authentiques du peintre de la Sixtine, désormais nous en compterons trois.

1° La *Vierge d'Agnolo Doni*, une des gloires de la tribune de Florence:

2° La *Vierge aux anges*, de lord Taunton en Angleterre;

3° La *Mise au tombeau*, de la Galerie nationale de Londres.

Ces peintures, toutes trois de la jeunesse de Michel-Ange, toutes trois exécutées *a tempera*, présentant toutes les trois des caractères identiques d'exécution, des types frappants d'analogie, des beautés uniques, et des défauts qu'il est impossible de méconnaître, forment une page importante dans la vie mystérieuse du célèbre artiste [1].

1. On comprendra que je ne mette point au rang des compositions de Michel-Ange sa première peinture, le *Saint Antoine*, copié d'après la gravure de Martin Schœn;

Si l'état dans lequel on a trouvé la *Mise au tombeau* l'empêche d'égaler en beauté les deux autres, on a cependant le droit de dire qu'elle l'emporte de beaucoup sur elles, par l'importance de la composition.

Ainsi que la *Vierge* de lord Taunton, ainsi que le plus grand nombre des œuvres de cet impatient génie, la *Mise au tombeau* est restée inachevée : on remarque trois états distincts dans la peinture de ce panneau. les deux tiers presque sont terminés, du troisième une moitié est restée à l'état d'ébauche, le reste montre l'apprêt blanc que le peintre n'a point recouvert.

La composition devait être de sept figures, mais six seulement ont été peintes : la place de la septième est restée vide, on ne la reconnaît que par sa silhouette extérieure.

Le panneau porte 5 pieds 1/2 de hauteur sur 5 de large, mesure anglaise, revenant à 1 m. 52 cent., sur 1 m. 67 cent.

Au milieu, la figure du Christ mort, d'environ 1 m. 30 de proportion, paraît de face, supportée à droite par une femme vue de dos, à gauche par saint Jean vu de face : ils transportent le corps à l'aide d'une bande de toile passée sous les cuisses, tandis que Joseph d'Arimathie placé derrière le Christ soutient la partie supérieure par l'appui que sa poitrine offre à la tête divine, et par une seconde bande de toile qui traverse les pectoraux et passe sous les bras.

Au premier plan du tableau à gauche, une femme assise à terre semble destinée à porter un vase rempli d'aromates; une figure dans une position analogue est restée en blanc dans l'angle droit.

Au-dessus de ce vide, on voit au second plan une femme; évidemment l'une des Maries. Ses bras étendus expriment la douleur : il est probable que la figure de femme vue de dos et soutenant le Christ est Marie Madeleine.

Le Christ est entièrement peint. Sa tête admirable de beauté porte un type qui n'appartient qu'à Michel-Ange. Un ton gris uniforme, d'une extrême finesse, convenant à la couleur livide d'un corps mort, a permis au grand peintre de modeler ses formes comme un marbre : il semble voir une statue. Le dessin en est d'une élégance remarquable, même dans ses défauts : ainsi les extrémités sont trop petites, mais d'une beauté digne de l'antique.

L'inertie de la mort est supérieurement rendue dans le mouvement des jambes et des pieds traînant sur le sol, et dans l'abandon de la tête.

bien qu'authentique et pleine d'intérêt, elle ne peut figurer dans l'œuvre du grand maître qu'à titre d'intéressante curiosité.

Les figures de saint Jean et de la Madeleine sont également dignes des plus belles œuvres du maître. Là Michel-Ange se montre dans toute sa force, la tête de saint Jean, son col gonflé sous l'effort, son bras contracté soutenant avec peine le poids qu'il porte, suffiraient seuls pour faire attribuer l'ouvrage entier au grand peintre sculpteur. On en peut dire autant de la Madeleine, dont le mouvement, le style de draperies, la coiffure étrange, appartiennent à Michel-Ange, et à Michel-Ange seul.

Cette manière de produire, complétant ici une partie, laissant à côté cette autre partie sans même l'ébaucher, c'est lui, c'est lui peintre ou sculpteur. Et ce qui est lui, plus encore, c'est cet entraînement de la main, c'est cet oubli du raisonnement, c'est cette force étrange qui le pousse constamment en aveugle et comme à son insu, qui trop souvent lui fait abandonner la pensée qu'il avait conçue pour ne plus voir que des formes à rendre, des puissances à exprimer.

Le tableau qui nous occupe a certainement été abandonné par lui, comme tant de ses marbres, lorsque, après la violence du travail, le repos et la réflexion lui ont fait reconnaître des fautes irréparables que sa fougue avait ignorées. Ainsi parmi les étrangetés que la *Mise au tombeau* laisse voir (et qui ne nuisent point à ses beautés), on peut remarquer que le Christ mort est terminé, et pourtant ni ses pieds ni ses mains ni son côté ne portent les marques des blessures qui caractérisent le grand sacrifice et l'expiation divine. Ces traces qui devaient faire, d'une scène ordinaire, l'expression de la rédemption de l'humanité, il les a oubliées, préoccupé seulement de ses formes. — La figure de saint Jean vient en avant apportant le corps, celle de la Madeleine vue de dos semble l'emporter en sens opposé.

Enfin, trait caractéristique, la scène se passe dans l'entrée du tombeau creusé dans le roc où le corps va être déposé. Et l'on aperçoit à droite contre la paroi du rocher une partie blanche non peinte, mais où le tracé à la plume fait voir deux figures levant le couvercle du sépulcre. Or la proportion microscopique de ces figures les indique à une distance perspective de plusieurs centaines de mètres.

Ainsi, dans cette œuvre comme dans toutes celles de ce génie immense et sans pondération, il a été entraîné par son ardeur créatrice, poursuivant sa pensée, et méprisant les conditions matérielles qui pouvaient la rendre compréhensible aux autres.

*

Après avoir essayé de faire connaître brièvement aux amateurs qui ne peuvent la voir cette composition si remarquable, il sera intéressant d'ajouter quelques mots sur ce que nous savons de l'historique du tableau.

C'est malheureusement peu de chose. Il a été trouvé dans une énorme masse de rebuts, de débris, provenant de la Galerie Fesch. Lors de la vente de cette galerie il, fit partie d'un lot vendu à vil prix [1]. Dégradé, couvert de repeints, il laissait apercevoir çà et là quelques beautés qui décelèrent son origine, et, malgré ses taches et ses souillures, quelques hommes éclairés proclamèrent qu'une œuvre de Michel-Ange était enfouie sous ces repoussantes apparences. Mais personne n'osait courir les risques d'une acquisition qui pouvait ne rien produire, et pour laquelle un prix considérable était demandé.

M. Boxall seul a eu l'intuition, la révélation du trésor enfoui : il a regardé comme un devoir de la rendre au jour, il a eu le courage d'affronter le blâme qu'un manque de succès lui eût apporté. Le nettoyage et la restauration de ce panneau feront désormais sa gloire : car ce travail est un chef-d'œuvre de soin, de patience, d'habileté et surtout de respect du maître. Le directeur de la Galerie nationale s'est acquis par là des droits à la reconnaissance de tous les amis de l'art.

Par un hasard singulier, au moment où cette précieuse acquisition était faite, M. Boxall trouvait dans les magasins de la Galerie nationale un tableau peint à l'huile appartenant à l'Académie royale de Londres, et représentant la célèbre *Léda* de Michel-Ange. C'était un barbouillage odieux du dernier siècle; un accident heureux fit découvrir sous la peinture à l'huile une ancienne détrempe. M. Boxall s'empressa de faire enlever la couche moderne, et bientôt un admirable tableau fut rendu au jour.

Peint *a tempera*, altéré en plusieurs endroits, il est entièrement conforme à ce que Mariette décrit. C'est bien la Léda qu'il a vue, que Desnoyers voulut faire détruire, et qui fut emportée mutilée en Angleterre. Les parties conservées sont d'une merveilleuse beauté : la tête par exemple présente une grâce trop féminine pour être de la main de Michel-Ange : on est tenté de penser à l'exécution de Daniel de Volterra d'après le dessin et sous la direction du maître. Malheureusement l'énergie sans voiles, et la passion exprimées dans ce tableau, ne permettent pas de l'exposer en public [2].

1. A la mort du cardinal Fesch il devint la propriété du prince de Musignano, et fut vendu en 1845 à un marchand de tableaux, nommé Vito Enei, qui le revendit dans la même année à M. Macpherson. Celui-ci l'offrit l'an dernier à la Galerie nationale qui l'a acquis au mois d'août, pour la somme de 2,000 livres sterling (50 mille francs). (Note fournie par M. Boxall.)

2. L'Académie royale de Londres possède aussi le carton de la Léda. Ce carton,

Il est impossible de ne point faire ici une réflexion. Les historiens se sont plu à répéter les récits de l'inconduite de Raphaël. Sa fin prématurée, à les croire, en fut le résultat. M. F. Reiset le premier, sinon le seul, a fait justice, dans quelques nobles lignes, de toutes ces redites méprisables des anecdotiers de l'art.

Or, nous ne connaissons aucune composition du maître, à bon droit nommé Divin, où la décence ne soit pas scrupuleusement observée et qui ne respire point la chasteté; le dessin des *Noces d'Alexandre et Roxane* en est la preuve entre mille.

Tandis que le sévère Michel-Ange, l'homme dont la vie peut être présentée comme un modèle de pureté aux plus ascétiques, a, par une contradiction frappante, laissé dans sa *Léda*, et dans sa *Vision du Jugement dernier* (le songe de Michel-Ange), l'exemple étrange du mépris de la décence, poussé à un degré que les artistes dégradés du siècle suivant ont à peine osé suivre; j'y vois encore cette domination d'un génie qu'aucun frein n'arrête, et qui ne connaît aucune des lois que, comme homme, il observe avec tant de respect et de scrupule dans sa vie privée.

Je ne puis terminer cette note sans donner aux amateurs un espoir que je voudrais pouvoir leur présenter comme une certitude. J'ai appris qu'un *Catalogue complet des Œuvres de Michel-Ange* vient d'être terminé après d'immenses recherches par l'homme le mieux qualifié pour une telle tâche. M. le Dr Ruland, ancien secrétaire du prince Albert, a fait pour Michel-Ange ce que sous la direction du prince il avait déjà exécuté pour Raphaël; relevant dans tous les musées de l'Europe, dans toutes les galeries, bibliothèques, collections publiques ou privées, toutes les œuvres du maître, en sculpture, peinture ou dessins; classant ces derniers d'après les compositions auxquelles ils appartiennent, et reconstituant ainsi à la fois la chronologie des études et celle des œuvres. J'ai été témoin des curieux résultats obtenus ainsi pour l'histoire de Raphaël, j'en attends d'aussi importants pour celle de Michel-Ange. On m'a fait espérer que ce catalogue serait bientôt publié en Allemagne, puis, qu'il paraîtrait traduit en anglais; bien que je n'en sois instruit que par une communication privée, je ne crois point commettre une indiscrétion en la faisant connaître, espérant hâter par là une publication si intéressante.

où la figure est plus grande que nature, n'est point de la main de Michel-Ange. La figure du tableau est de grandeur naturelle.

Baron de Triqueti.

NOUVELLES ÉTUDES

SUR LA

GALERIE SUERMONDT[1]

VIII. Les Hals.

J'ai l'honneur d'introduire dans le monde parisien, et en général dans le grand monde de l'Europe, la vieille Hille Bobbe, dont il a été fait mention dans notre monographie de Frans Hals (*Gazette*, t. XXIV, p. 443). Cette honnête sorcière, sans doute bien connue de son vivant à Haarlem, sa patrie, n'est pas précisément belle, mais elle eut l'avantage d'être peinte plus vaillamment que ne le fut jamais princesse jeune et magnifique. Et voilà que maître Flameng, s'en étant amouraché à première vue, s'est empressé de contribuer aussi à l'illustration de la bohémienne hollandaise. N'est-ce pas que cette Minerve sarcastique et ricaneuse, avec son hibou si sérieux, fait penser aux horribles et superbes naines de Velazquez! Car les audacieux naturalistes de ces temps barbares ne se gênaient pas pour peindre des êtres sans beauté, sans noblesse et sans fortune.

1 Voir la dernière livraison de la *Gazette*.

Hide Bud, in the Harbour of Green Valley.

Hille Bobbe van Haerlem F. Frans Hals.

Hals, qui a représenté tant de fiers cavaliers et de dames en riche costume, aimait les excentriques, tels que mon cordonnier Jan Barentz, lieutenant de l'amiral Tromp. Je suppose que la prêtresse de la Sagesse et de la Folie, inspirée par le hibou perché sur son épaule et par le pot qu'elle tient à la main, lui aura dit la bonne aventure dans quelque taverne. Et lui-même, inspiré par cette figure, qui semble éclose dans le monde de Rabelais, lui a donné l'immortalité de Panurge, de Falstaff et de Sancho. En foi de quoi il a écrit de sa propre main, sur le revers du châssis, avec la brosse qui venait de peindre le chef-d'œuvre :

Hille Bobbe Van Haerlem F. Frans Hals.//

On peut s'assurer que cette inscription est bien un autographe de l'artiste en comparant surtout les lettres du mot *Hals* avec le fac-simile d'une signature reproduite p. 434, t. XXIV de la *Gazette*.

Une autre fois, Hals fit encore le portrait de la vieille folle de Haarlem : c'est celui qui fut gravé par L.-B. Coclers dans la seconde moitié du XVIIIe siècle. La pose du torse et de la tête est presque la même : mais les deux mains, croisées l'une sur l'autre, tiennent le bout d'un cordon auquel le hibou est attaché par la patte. La lumière, au lieu de frapper de gauche à droite, vient, indécise, du côté inverse. Le fameux pot avec son couvercle levé n'y est plus. La belle collerette en loques est tournée autrement et le bonnet est rejeté plus en arrière. Il s'en faut que la physionomie ait une expression aussi prodigieusement franche. Le nez est plus petit, la bouche grimace, les yeux sont moins rayonnants.

Au bas de l'estampe, sous les noms du peintre et du graveur, on lit :

BABEL VAN HAARLEM.

Et deux vers hollandais, qui signifient :

Votre hibou vous semble un faucon, ô Babel ! Je m'en réjouis.
Jouez avec une fausse poupée; vous n'êtes pas la seule.

Où Coclers a-t-il trouvé ce nom de Babel, qui a bien quelque analogie avec Bobbe (faudrait-il lire Babbe ?)? Babel, Babbe, Bobbe, est-ce un sobriquet, par allusion à Babylone, à la tour de Babel, à la confusion, à la folie? Je n'en sais rien, et M. Suermondt, ni le docteur van der Willigen, de Haarlem, n'ont pu me communiquer aucun éclaircissement.

Il faut croire que ces portraits de Hals furent assez populaires; j'en ai vu quelques reproductions libres, et moi-même j'en ai une, qui doit

être d'un des fils de Hals, lesquels ont souvent copié ou pastiché les œuvres du père. Ma bonne femme est en buste de grandeur naturelle, mais sans les bras et sans le hibou ; la collerette, plus ronde, n'a pas ces beaux pans qui tombent un peu déchiquetés sur le corsage ; l'expression est toujours la même, bouche grande ouverte en arc, mais vulgaire et sans esprit : la couleur tourne au rouge brique, dans les tons de Jordaens, tandis que, dans la sauvage et magnifique peinture de la galerie Suermondt, la gamme courante est verdâtre, avec des lumières d'argent sur des tons bronzins.

Une des deux figures, dans le tableau de poissons peint par van Beyeren (p. 440, t. XXIV de la *Gazette*), est encore la vieille Hille Bobbe, reproduite d'après la tête du portrait gravé par Coclers. Je viens de revoir ce van Beyeren à Bruxelles. Les figures sont d'un des sectateurs de Frans Hals, ou peut-être de van Beyeren lui-même.

Le portrait de la galerie Suermondt était égaré dans un fouillis de 3 à 4,000 tableaux vendus à Hoorn en 1867. Il est peint par touches d'une violence extraordinaire, même chez Hals. Je ne crois pas qu'aucun peintre, ni Rubens, ni Rembrandt, ni Brouwer, ni Jan Steen, ni Velazquez, ait jamais exprimé une physionomie plus mouvementée. Tous les muscles du visage sont en plein épanouissement pour rire avec frénésie, tandis que le hibou, dans la pénombre, et posé comme un aigle, est mystérieux et effrayant. Ce contraste, assurément très-poétique, écarte toute impression de caricature. Malgré l'excentricité du modèle et la furie du peintre, pourquoi ne serait-ce pas là du « grand art, » aussi bien que la *Communion de saint Jérôme*, du Dominiquin, ou que la *Toilette de Vénus*, par l'Albane ? Oh ! le beau sonnet que ferait M. Hugo sur cette misérable sorcière qui écoute l'oiseau de la nuit, avant de vider son broc énorme !

A quelle date dans l'œuvre de Hals pourrait-on classer ce prodige d'exécution ? Si le jeu de la brosse est d'un emportement extrême, comme dans la dernière manière, le ton est d'une finesse exquise et la coloration n'est pas heurtée, ainsi que dans les tableaux de *Régents* et de *Régentes* au musée de Haarlem. Les grands maîtres sont si fantasques ! Cet amusement du génie pourrait être daté de 1630 à 1640, entre l'époque des chefs-d'œuvre de la *Hofje* van Berensteyn et de la *Réunion d'arquebusiers*, de l'hôtel de ville d'Amsterdam.

Je voudrais bien voir une de ces fougueuses peintures au musée du Louvre, à côté d'un Sassoferrato.

M. Suermondt a encore trouvé récemment deux autres Frans Hals :

Un petit portrait d'homme, à barbe grise, et coiffé d'une toque noire

avec liséré de fourrure; le col uni est rabattu sur une houppelande noire également garnie de fourrure. La tête fine et pensive ressort sur un fond clair, gris-perle. On sait combien sont rares les petits portraits de Hals, dans la proportion de celui de la galerie Double ou de celui de l'historien Bor, qui a brûlé dans l'incendie du musée de Rotterdam. Ce qui est rare aussi, c'est que Hals ait peint sur cuivre. Les Hollandais ont toujours préféré le bois au métal, heureusement pour la conservation de leurs œuvres; car le cuivre s'oxyde ou se détériore et repousse des taches sous la couleur. Le cuivre du petit portrait à M. Suermondt n'a pas souffert et la peinture est restée lumineuse. Sur le fond, à droite, le monogramme

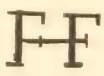
de la même grandeur que ce fac-simile. Le monogramme ordinaire, sur ses tableaux à figures de proportion naturelle, est bien plus grand, par exemple sur le *Jeune chanteur*, dont nous n'avons point à parler, puisqu'il était déjà dans la collection en 1860 :

L'autre Hals est un jeune garçon qui rit, gamin du peuple, à la mine espiègle, et qui tient de la main droite un petit sifflet. Ses cheveux blonds pendent en désordre autour du visage frais et rosé. C'est gai et fleuri, comme les anges ou les amours peints par Rubens. Le panneau est un disque tout rond, au milieu duquel resplendit la tête vue de face. Hals a peint souvent de ces *rontje*, et celui-ci pourrait bien provenir de la vente Quiryn van Biessum, Rotterdam, 1719 (Cat. de G. Hoet, t. Ier), où il y avait deux « têtes de jeunes garçons riant ». Dirk Hals et les fils de Frans ont aussi fait souvent de ces têtes expressives sur un panneau rond. Il y en avait une par Franszoon à la dernière vente de M. Cremer, à Bruxelles.

Dirk Hals ne pouvait manquer dans la galerie Suermondt. C'est un maître si adroit et si amusant! Nous avons donc un *Carnaval* de Dirk Hals. Au milieu, un homme assis chante en s'accompagnant de la guitare. A gauche, un homme debout, en costume chamois à crevés, tient un masque et, de la main droite, sa toque à plumes. A droite, un homme assis, en costume bigarré de rouge et de jaune. En arrière, un homme

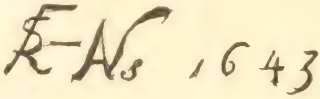
coiffé d'un grand chapeau, et qui rit. Sur les meubles, sur le parquet, traînent des déguisements de carnaval et des étoffes de nuances capricieuses. Quel esprit dans les tournures et les physionomies, quelle vivacité dans la touche, quelle énergie dans la couleur! On peut ranger ce tableau parmi les beaux exemplaires du maître.

Il y a trois mois, nous donnions dans la *Gazette* quelques indications sur les fils du grand Hals, et en particulier sur les œuvres de Frans Franszoon, avec son monogramme



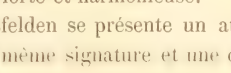
Hélas! je ne suis qu'un pauvre étudiant en peinture, qui n'en sait pas long et qui apprend au jour le jour. J'ai déjà à proposer du nouveau sur ce Franszoon. Voici :

J'ai acheté l'autre année, en vente publique, à Bamberg, sous le nom d'Aalbert Cuijp, un tableau très-étonnant et qui fait l'admiration des artistes : étude d'un immense poisson échoué sur une plage, avec une marine lumineuse pour fond et un ciel d'argent. La signature, très-franche dans la pâte, m'intéressait surtout :



Que signifie ce monogramme si compliqué? Je m'imaginai y lire Sorgh et même Rokes, qui sont les deux noms de Hendrick Martensz Rokes, dit Sorgh, l'auteur du *Marché aux poissons*, du musée de Rotterdam, d'intérieurs de cuisine et autres peintures avec beaucoup d'accessoires, d'une couleur forte et harmonieuse.

A la vente Pommersfelden se présente un autre tableau, des *Vases sur une console*, avec la même signature et une date un peu antérieure :



Les anciens catalogues l'avaient attribué, sans la moindre vraisemblance, à Adrieanssen, et sur mon indication il fut porté à Sorgh. C'est sous ce nom-là que M. Suermondt l'acheta à la vente publique. Très-bien! Nous voilà, M. Suermondt et moi, chacun avec un très-beau — et

très-singulier — Sorgh : car le tableau de Pommersfelden est aussi précieux qu'un de Heem et aussi coloré qu'un Kalf : des vases richement ciselés, des coupes d'or et d'argent, des verres de Bohême, des livres à fermoirs d'or, des bijoux, des médailles, des oranges, des citrons. Je souhaiterais à M. Blaise Desgoffe d'en faire autant.

En calquant la signature de son tableau pour en publier le fac-simile, il saute aux yeux de M. Suermondt que le monogramme fait très-évidemment Frans Hals! En effet, le premier groupe donne Frs, et le trait horizontal qui l'unit au second groupe peut former une H, après quoi viennent A et L en lettres anglaises, et un S. Lisez vous-même, n'est-ce pas cela? Alors les deux tableaux seraient de Franszoon, qui a fait des *nature morte*, celle, entre autres, que nous avons citée dans la collection de M. Goldsmit à La Haye et qui est signée du monogramme incontestable avec les deux F sur les jambages de l'H.

C'est ainsi que sont ballottés ceux qui étudient les maîtres peu connus. Rappelez-vous l'histoire du fameux portrait de Rembrandt au musée de Rotterdam, si admiré comme Rembrandt pendant longues années, et qui se trouva être un Fabritius, parfaitement signé sous le cadre. Méfiez-vous de nous autres connaisseurs et critiques, censés compétents. Nous sommes d'une ignorance pitoyable, et les plus éclairés arrivent à confesser seulement qu'ils sont ... sceptiques.

IX. Brouwer, Ostade, Diepraem, Jan Steen.

Dans la galerie Suermondt, en 1860, il y avait déjà deux Brouwer, dont le *Dormeur*, qui est un chef-d'œuvre. Nous en avons deux nouveaux, très-intéressants :

Une Femme âgée, aux traits caractérisés, assise de profil devant une glace à cadre noir posée sur une table, ajuste de ses deux mains sa collerette plissée et rabattue. Elle a sur la tête une cornette blanche. Costume noir, en soie ouvragée. Sur la table, un flacon, une bague, un peigne. Fond neutre. Gravée sous le nom de *Superbia*, l'Orgueil, dans la suite des sept Péchés. Peinture très-large, mais très-fine, où l'on sent comme une influence de Rembrandt. Signé du monogramme

L'autre tableau doit avoir été peint en Flandre, lorsque Brouwer eut quitté la Hollande pour Anvers, où il fut reçu franc-maître de la guilde de

Saint-Luc, en 1631-32, car la composition rappelle le style du vieux Brvegel, et je crois même que c'est le tableau n° 283 du catalogue des « Tableaux trouvés à la maison mortuaire de feu messire Pierre-Paul Rubens ». Anvers, 1640 : une *Danse de villageois dans un paysage*. On sait que Rubens avait dans sa collection dix-sept *pièces* de Brouwer! Rembrandt aussi en avait — sept!

N'est-il pas incroyable que les cinq musées de la Hollande n'en aient pas un seul? Mais c'est qu'il est rare ce « petit maître » si fin coloriste, qui mourut à trente-deux ans. Le musée de Dresde possède plus de Wouwerman (66) et le musée de Madrid plus de Teniers (53) qu'il n'y a de Brouwer dans toutes les galeries de l'Europe!

Nos paysans de Brouwer dansent à la kermesse d'un village, devant un cabaret. Ils sont cinq à faire une ronde furieuse autour d'un enfant: la plus enragée est une grosse commère qu'on retrouverait peut-être dans la *Kermesse* de Rubens (n° 462 du Louvre). A gauche, le joueur de cornemuse et un bonhomme debout, les mains derrière le dos. Au milieu du premier plan, un ivrogne couché par terre près d'un banc, sur lequel est un broc. A droite, vue sur le village, vers lequel marchent des paysans dont un semble coupé en deux par un tronc d'arbre plus rapproché du spectateur; baroquerie que le placide Adriaan van de Velde a risquée parfois pour des chevaux ou des bestiaux scindés par des arbres, la tête par-ci, l'arrière-train par-là. Le paysage est très-fin et très-lumineux. C'est peut-être le seul effet de plein air que Brouwer ait peint; car il se plaît d'habitude dans les intérieurs de tabagie, où il dispose si magistralement du clair-obscur. Le tableau est signé du même monogramme AB accolés.

Des Ostade, rien de nouveau depuis 1860. Mais l'*Intérieur villageois*, d'Isack van Ostade, signé et daté 1641, avec la fenêtre ouverte à gauche et son jeu de lumière très-rembranesque, tient toujours un rang honorable, malgré les favoris de récente admission.

Un véritable *intrus*, mais qui méritait cependant d'être introduit dans la compagnie des maîtres hollandais, c'est Abraham Diepraem, qui a peint dans la manière de Brouwer et de Jan Steen. On ne le rencontre dans aucun musée de l'Europe, quoiqu'il ait été assez estimé en son temps et que ses tableaux se soient vendus à des prix élevés dans les ventes hollandaises du XVIIIe siècle, comme le constate Gerard Hoet : à la fameuse vente Lormier, par exemple, La Haye, 1763, une *Société de paysans*, par Diepraem, atteignait 142 florins, quand une *Société de joueurs de cartes*, par Brouwer, ne montait qu'à 125 florins.

Ce Diepraem, condisciple et ami de Dirk Stoop à Dordrecht, puis élève

de Sorgh à Rotterdam, voyagea en France, où ses tableaux eurent du succès. En 1648, il était membre de la guilde de Saint-Luc, à Dordrecht. A la fin d'une vie désordonnée, il mourut à l'hôpital. Houbraken, qui donne ces renseignements, l'avait encore connu en 1674. Lebrun dans sa *Galerie*, Nagler dans son *Dictionnaire*, parlent aussi de Diepraem, sans avoir jamais vu de ses œuvres. Moi, je ne me souviens pas d'en avoir vu plus de deux, l'une à une vente, à Amsterdam, l'autre qui a passé à l'hôtel Drouot et qui portait la signature. Je ne sais ce qu'elles sont devenues.

Le tableau trouvé par M. Suermondt représente un *Mangeur de harengs,* assis près d'un tonneau qui lui sert de table, et sur lequel sont un verre de vin, des tranches de pain et un oignon. La figure est extrêmement vive et malicieuse, le dessin des mains très-adroit, la couleur juste et fine. Il portait une ancienne signature Jan Steen, et il avait circulé facilement sous ce nom-là. Mais la fausse signature de Steen recouvrait la vraie signature.

A·Diepraem
1670

Par double chance, M. Suermondt a aussi trouvé un dessin à l'aquarelle, cinq paysans qui boivent et fument autour d'une table, avec une signature presque pareille, mais sans date :

A·Diepraem.

Songeons à ce Diepraem quand nous rencontrerons des tableaux douteux de Brouwer ou de Steen, car beaucoup de ses œuvres doivent encore être attribuées à ces maîtres, ou peut-être aux Ostade, ou à Craesbecke.

Nous avions de Jan Steen un tableau très-important, *Querelle de joueurs,* à la porte d'un cabaret, avec douze figures d'assez grande proportion. En voici un autre, qui vient de la galerie du comte Schönborn, de Vienne. Le sujet est un peu leste, comme il arrive souvent à maître Jan Steen, mais la peinture est d'une qualité exquise. Impossible de l'intituler : une *Conversation*, ainsi que la plupart des scènes galantes de nos petits maîtres hollandais. Je crois qu'il était intitulé dans la galerie Schönborn : *l'Amour et le Vin.* Soit. Une jeune et très-jolie femme, en caraco rose bordé d'hermine et fort entr'ouvert sur le sein, est assise,

mi-renversée par un vieux galant à tête chauve, qui exhausse dans sa main un verre et avance un peu brusquement sa jambe sur les genoux de la... courtisane. Derrière lui, une vieille matrone qui rit glisse sa main dans une poche assez rebondie; au milieu, une jeune fille debout vue de face, le décoiffe de son chapeau à larges bords et brandit un pot d'étain. A droite, dans la pénombre, un jeune homme à longue chevelure et qui ressemble à Jan Steen; car il aimait à figurer dans ces parties fines, où, d'ordinaire, à la façon du chœur antique, il gouaille et ricane, pour représenter la morale compromise dans ces aventures d'un *demi-monde* qui semble avoir existé de tout temps et en tout pays.

L'esprit de la composition est à peu près le même que celui du fameux tableau du musée van der Hoop, à Amsterdam : *l'Orgie*, que Smith, par décence anglaise, intitule le *Toast* [1]; avec moins d'effronterie, cependant; mais il faut bien accepter la libre comédie de Jan Steen, comme nous acceptons Rabelais, Brantôme, Boccace, Molière, Voltaire, Diderot, et le *grand* Balzac, qui n'est pas celui du règne de Louis XIII, mais le Balzac des *Contes drolatiques* et de la *Comédie humaine* au XIXe siècle en France. Jan Steen a fait sa Comédie de la Hollande au XVIIe siècle : prenons-le comme un spirituel historien des mœurs.

V. Van der Meer de Delft. Pieter de Hooch. Metsu.

Voulons-nous passer aux peintres de mœurs plus élégantes? à Metsu? à van der Meer de Delft? holà! me voici retombé dans mon extravagante manie, avec ce sphinx qui m'a tant tourmenté et que je n'ai pas encore vaincu : car il faudra bien finir par savoir si les fins paysages, comme les *Dunes* de M. Suermondt, ont été peints par le Delftois, ou par le Harlemois, van der Meer le vieux.

Outre ces *Dunes*, qui ont eu un grand succès à l'exposition rétrospective des Champs-Élysées et que nous avons décrites (n° 59) dans notre étude sur van der Meer, ainsi qu'un autre *Paysage boisé* (n° 60), M. Suermondt a encore trouvé une *Entrée de forêt* qui est assurément du même maître, et qui vient de la galerie royale de Danemark. Sur le chemin qui borde la forêt, un cavalier en manteau rouge et un paysan à costume bleu. Que ces trois paysages soient du vieux Vermeer de Haarlem, c'est possible, mais le *Cottage*, dont la *Gazette* a publié l'eau-forte par Flameng, reste toujours à mon Vermeer de Delft.

Il manquait cependant à la galerie Suermondt un tableau à figures

1. Voir *Musées de la Hollande* par W. B., t. II, p. 114.

par le Delftois. Maintenant elle en a deux, très-beaux et très-différents, sans compter l'étude d'une tête de jeune garçon à grand chapeau, achetée à la vente Leembrugge, Amsterdam, 1866 (n° 46 de notre catalogue de van der Meer).

D'abord, la *Jeune femme qui se pare*, n° 17 de la vente de 1696, où il y avait vingt et un tableaux de van der Meer de Delft (voir la description et la gravure sur bois dans la *Gazette*, t. XXI, 1866). Il était alors dans ma collection et je l'ai montré, avec quelques autres, à l'exposition rétrospective des Champs-Élysées. Cette jeune fille en caraco citron, sur le fond de lambris pâle, d'un ton gris-perle, est délicieuse. Le monogramme de Vermeer est sur le côté de la table. Il paraît que ce tableau fait du bruit dans la galerie de M. Suermondt, sans cesse visitée par les artistes de toute l'Allemagne. Knaus surtout en est affolé. Assurément Terburg et Metsu n'ont pas plus de charme dans les représentations de leurs gentilles ladies hollandaises.

L'autre tableau est un de ceux que je notais en 1866, d'après leur tradition authentique, comme étant *à retrouver*. N'en ai-je pas déjà retrouvé plusieurs, depuis deux années seulement! le superbe *Géographe* (n° 36), gravé dans la *Galerie Lebrun*, que j'ai acheté pour M. Double, le *Concert* avec trois personnages (n° 23), de la vente de la baronne van Leyden, que j'ai acheté pour moi, et le *Jeune garçon faisant des bulles de savon* (n° 45), *de Belleblaser* en hollandais, que j'ai acheté pour M. Suermondt. Ce *Belleblaser* avait passé dans deux ventes à Amsterdam, en 1820 et en 1824, et je comptais bien le retrouver.

En voilà un qui passionnera aussi les artistes; c'est peut-être le plus rembranesque de tout l'œuvre de van der Meer. Il touche de très-près à Fabritius et je suppose qu'il est de la première manière, avec son coloris bien plus intense que dans les fillettes élégantes dont les costumes indiquent des dates autour de 1670.

Le petit garçon, en costume brun, est assis sur les dalles d'une cour intérieure, en avant de la porte ouverte d'une maisonnette basse, couverte de grosses tuiles rouges; à gauche, en retour, une autre maison construite en briques, du même ton rougeâtre: pour fond, à deux plans très-rapprochés, encore des maisons à tuiles rouges, et, au-dessus, une bande de ciel orageux et foncé. Dans la cour, un tonneau, un seau, un plat et quelques ustensiles de ménage. Tout cela est enveloppé d'une ombre forte, mais transparente, et qui a pour contraste un vif éclat de soleil sur le coin du toit de la maisonnette et sur un pan de mur qui occupe la droite du tableau et auquel est accrochée une petite cage d'oiseau. Là est l'effet prestigieux de cette peinture, très-empâtée dans le

clair, avec quelques rehauts de lumière qui marquent comme des pierreries. Un brin de vigne qui monte par là, modèle sur le mur ensoleillé des grappes de feuilles pareilles à des enfilades de topazes d'un jaune citronné. Decamps cherchait des effets semblables, dans la lutte de l'ombre et de la lumière ; mais, sans faire de tort au grand peintre français, dont j'ai été l'ami, j'ose dire qu'il n'a jamais atteint la puissance de van der Meer dans cette peinture exceptionnelle.

La figure du petit garçon est très-spirituelle et très-animée, au milieu de son clair-obscur. Tenant de la main droite une tasse pleine d'eau savonneuse, et de la main gauche son chalumeau de paille, il regarde en riant et les yeux en l'air les bulles qui s'enlèvent mollement et font comme de petites lunes argentées sur le fond brun des murailles.

Le tonneau qui occupe le premier plan à droite en bas est le même que celui sur lequel est le monogramme dans mon tableau de la *Servante qui dort* (n° 38), et ces deux peintures sont assurément de la même époque. Mais jusqu'ici nous n'avons pas trouvé de signature au petit *Belleblaser*, qui d'ailleurs n'en a pas besoin.

Autre chose, à présent : van der Meer était disciple de Fabritius au moment de la terrible explosion de la poudrière de Delft, qui fit sauter tant de maisons et où périt Fabritius lui-même (1654). De ce grand désastre, Egbert van der Poel a laissé plusieurs tableaux (un au musée d'Amsterdam, n° 245, un chez W. B., etc.), et Daniel Vosmaer [1], qui probablement fut condisciple de van der Meer chez Fabritius, en a fait aussi deux tableaux, l'un qui appartient à l'hôtel de ville de Delft, l'autre à M. Schepp, de Rotterdam, descendant de la famille Vosmaer. Tous deux, signés en toutes lettres *Daniel Vosmaer*, furent exposés à l'exhibition rétrospective de Delft en 1863, et un autre descendant de la famille, notre ami C. Vosmaer, de La Haye, l'auteur des *Etudes sur Rembrandt*, les a notés dans le *Nederlandsche Spectator* du 25 juillet 1863 : « Nous n'avons guère vu nulle part, dit-il, de peintures de Daniel Vosmaer, qui se montre cependant un très-bon peintre. Né à Delft, ainsi que plusieurs autres de sa famille (peut-être était-il fils de Jacob Vosmaer, également né à Delft et peintre comme lui), il a consacré deux fois son pinceau à la représentation du désastre qui frappa sa ville en 1654. Ces deux tableaux sont ici, à l'exposition de Delft, etc. »

Là-dessus, vous pensez que, à mon premier voyage en Hollande, je ne manquai pas d'aller voir chez M. Schepp son Daniel Vosmaer, et

1. M. A. Siret, dans son *Dictionnaire historique* des peintres de toutes les écoles, a fait de Daniel Vosmaer un *Daniel* van der Poel, qu'il suppose être le père d'Egbert van der Poel, et auquel il attribue le tableau conservé à l'hôtel de ville de Delft.

l'autre tableau de l'hôtel de ville de Delft; d'autant que j'avais entendu de vieux amateurs hollandais soutenir que les *Ruelles* attribuées à van der Meer de Delft étaient d'un certain Vosmaer absolument oublié.

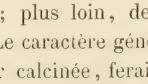
Daniel Vosmaer n'a qu'une ressemblance éloignée avec le *Delftsche* van der Meer. Il n'a pas le même génie de la dégradation des lumières, il est plus lourd et plus rougeâtre, du moins tel que je l'ai vu dans ces *Explosions de la poudrière*. Depuis que j'ai une certaine idée de ce maître, je crois avoir rencontré deux ou trois œuvres qui semblaient être de lui, mais qui m'ont échappé.

Tout récemment, M. Suermondt a rapporté de Hollande un grand tableau fort encrassé, représentant cette *Explosion de la poudrière de Delft*. Exécution large et magistrale, des empâtements hardis et justes, un effet très-dramatique. A première vue, je m'écriai : un Daniel Vosmaer! c'est bien rare, et bien intéressant! — M. Suermondt tient que c'est de van der Meer lui-même, et M. Étienne Leroy paraît être de son avis. Il est sûr que, en certaines parties, l'exécution et même la couleur rappellent le chef-d'œuvre du musée de La Haye, *Vue de la ville de Delft*, authentiquement signé du monogramme :

Nous en sommes là. Quand la toile aura été un peu décrassée, je souhaite qu'on y trouve la marque du *Delftsche*.

En attendant, voici la description du tableau : sur le ciel, obscurci par des nuages de fumée, se dessinent les clochers de la ville et des silhouettes de maisons. A gauche, un pont, des pans de murailles. A droite, des carcasses d'arbres roussis, des débris de toute sorte, des toits effondrés, des amas de ruines. Beaucoup de figures : en avant, une femme renversée sur le sol et qui cherche à se relever, une autre femme blessée à la tête, une autre en jupon pourpre, des hommes qui emportent des brancards, etc.; plus loin, des hommes qui se sauvent, d'autres qui sont terrassés. Le caractère général de la scène, le mouvement des figures, la couleur calcinée, feraient presque penser à Rembrandt. Vermeer ou Vosmaer, c'est superbe.

Le sosie de van der Meer, son ami et compagnon, — suivant moi —, Pieter de Hooch, nous avait bien étonné en 1860 avec son tableau très-rembranesque, *Intérieur de ruines*, signé



et, dès lors, nous n'avons jamais hésité à le rattacher à l'école de Rembrandt. Par un hasard qui n'arrive qu'aux chercheurs infatigables, M. Suermondt a trouvé le pendant : *Ruines gothiques de l'abbaye d'Egmont*, dans la Nord-Hollande [1]. Vif effet de lumière, à droite, sur le fût et la base d'une colonne, sur les terrains semés de pierres frustes. A gauche, le coin d'une arcade dans l'ombre, avec une statue d'évêque sur son piédestal. Au second plan et dans les fonds, de grands arceaux, des pans de murailles en ruine; le tout dans une demi-teinte grise. Deux figurines : une espèce de rabbin, absolument rembranesque, debout et montrant du geste quelque chose à un autre homme assis et vu de dos. Ces figurines ont la même proportion que celles du pendant. Ciel tempêtueux. La signature, en lettres noires, est au bas, à gauche, dans l'ombre :

Hooch. f. 1656

1656 ! la date est précieuse. C'est celle du grand tableau rembranesque de van der Meer, la *Courtisane*, au musée de Dresde :

Meer
1656

c'est celle de plusieurs excellentes peintures de Nicolas Maas, dans sa première manière également rembranesque. C'est l'époque où Metsu peignait, sous la même influence, sa *Femme adultère* (1653), du musée du Louvre, le *Uytenbogaard* (1654), de l'ancienne collection Stevens, mon *Agar renvoyée par Abraham*, etc., etc. Nous n'avons donc pas tort de rallier ces excellents artistes dans la même bande autour de Rembrandt, vers 1655.

De Metsu, la galerie Suermondt n'a conquis, depuis 1860, qu'un seul petit tableau, pour accompagner le beau portrait de la mère de l'artiste, en buste de grandeur naturelle. Ce nouveau Metsu, provenant de la galerie Radzywill, représente une femme assise près d'une table et tenant de la main droite un long vidrecome. Le bras gauche est

1. Voir les *Antiquités de la Néerlande (Nederlandsche Oudheden)* par Smits. Je crois que M. Scheltema, dans ses publications relatives aux antiquités de la Hollande, donne aussi quelques documents sur cette ancienne abbaye d'Egmont.

étendu sur le giron. La tête coiffée d'une cornette blanche est vue presque de face. Pèlerine plissée, manches rouges, tablier gris. Signé :

G. Metsu

XI. Van Goien et ses imitateurs.

Tous les amateurs de franche peinture estiment van Goien. Aussi a-t-il quintuplé de prix; on ne trouve plus maintenant de van Goien à 100 francs, comme on en trouvait il y a dix ans. Lui et son rival Salomon van Ruisdael sont en veine, et ils le méritent bien. Un beau Salomon van Ruisdael, à la vente Cremer à Bruxelles, a monté jusqu'à 2,600 francs. Le dernier qui ait passé à Drouot a atteint 1,600 francs. — Il n'y a point de Salomon Ruisdael au musée du Louvre.

Nous avons des van Goien à choisir, de toutes les manières et de toutes les époques, depuis 1622, date des deux petits bijoux que nous avons décrits en 1860, jusqu'après 1650.

D'abord, un grand paysage, *Vue d'une ville*, avec ses monuments et ses maisons au bord d'un fleuve qui circule dans des lointains panoramiques, à la manière des paysages de Philip Koninck. Au premier plan, une large route, sur laquelle un cavalier, suivi de deux chiens et causant avec des paysans, une charrette attelée, etc. Le ton de la couleur tourne à l'olive comme dans les tableaux de Salomon Ruisdael. Signé :

VGOYEN 1646

Une autre *Vue de village*, datée 1650, et un petit *Hiver* délicieux : en avant d'une auberge entourée d'arbres dépouillés, nombreux personnages sur la glace d'un fleuve ; des patineurs, des gentilshommes et des dames, des paysans, des traîneaux, des chevaux; l'exécution en est vive et perlée, la couleur très-brillante. Par je ne sais quelle bizarrerie, le tableau est signé deux fois et avec deux dates :

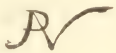
VG 1650
VG 1651

aurait-il été commencé en 1650 et fini en 1651?

Pour rassembler ici une variété de signatures de van Goien, en voici encore deux inscrites sur des dessins de la collection

I.V.GOIEN 1625 VG. 1646.

Van Goien eut beaucoup d'imitateurs dont les œuvres se vendent ordinairement sous son nom et qu'il est bon de connaître; par exemple, Pieter Nolpe, l'habile graveur, qui demeurait, en 1630, dans la Kalver straat à Amsterdam, et qui signe du monogramme



par exemple, de Hulst (Pieter ou Frans?), dont j'ai relevé des monogrammes avec un P pour le prénom. M. Suermondt lit la signature de son tableau F. D. Hulst. Les lettres F et P se ressemblent assez. Sur Frans de Hulst le docteur van der Willigen donne ces renseignements : inscrit dès 1630 sur le rôle des arquebusiers de Haarlem. Frans de Hulst, peintre (*schilder*, on ne dit pas *landschapschilder*, peintre de paysage), fut en 1640 secrétaire de la guilde de Saint-Luc, en 1642 et 1643 *vinder* et trésorier, en 1651 et 1652, en 1659 et 1660, encore un des conseillers de la corporation. Il mourut à Haarlem le 29 décembre 1661. Ce *Frans* de Hulst est-il le paysagiste ayant de l'analogie avec van Goien?

Outre son Nolpe et son de Hulst, M. Suermondt a acheté récemment un paysage daté 1644 et signé Gobois. C'est la première fois que nous rencontrons le nom de ce peintre, qui cherche aussi à imiter van Goien, mais qui est assez incolore et très-mince, tandis que Nolpe approche parfois de son type jusqu'à tromper les connaisseurs, tandis que de Hulst conserve une certaine personnalité.

Pieter Molyn, les Croos, appartiennent encore à ce groupe adhérent au vieux maître qui fut un des initiateurs du paysage en Hollande, parallèlement à Wynants, qui, de son côté, forma les artistes les plus raffinés, tels que Philip Wouwerman et Adriaan van de Velde.

VII. Aalbert Cuijp, Aart van der Neer.

Nous passons à un petit chef-d'œuvre, plus cher à lui seul que toute la série des tableaux mentionnés pour mémoire dans le paragraphe précédent.

C'est l'Angleterre, comme on sait, qui a accaparé en très-grand nombre les plus beaux Cuijp; plus beaux et plus importants que ceux du

Louvre, que ceux de la vente San Donato, payés 140,000 et 50,000 fr., que celui de la galerie Delessert, auquel on peut prédire un grand succès à la vente prochaine. A propos de l'exhibition de Manchester, Waagen écrivait : « L'Allemagne et la France réunies n'auraient pas pu rivaliser avec Manchester pour Cuijp. »

Les paysages de Cuijp sont donc assez rares dans les musées et galeries du continent. Dresde n'en a point, Munich non plus, ni Madrid, ni Anvers, ni Bruxelles; Berlin, presque rien; en Hollande même, peu d'exemplaires de ces paysages splendidement ensoleillés, qui ont fait surnommer Aalbert Cuijp le « Claude Lorrain hollandais. »

Ma foi, Claude, le peintre du soleil, est dépassé dans le petit paysage de la galerie Suermondt, où l'on sent, plus que chez Claude, une inspiration directe de la nature. Il n'y a point là de palais féeriques, point d'Ulysse avec Chryseis, pas le moindre débarquement de Cléopâtre; mais le soleil luit pour les pâtres comme pour les héros, pour les bateaux de pêcheurs comme pour les navires pavoisés qui portent Cléopâtre et sa fortune. Sur le petit tableau d'Aalbert Cuijp il y a du soleil : on voit d'abord partout de la lumière; puis on aperçoit, sous un ciel d'or fin, un fleuve immense avec quelques barques. A droite s'élève un pan de colline à pic, et, après avoir écarquillé les yeux, on compte, sur une petite bande de terrain en avant, cinq vaches surveillées par deux pâtres; au milieu, les pieds dans l'eau, une sixième vache retourne la tête vers les autres; mais le regard glisse sur ce premier plan accessoire, pour se perdre dans l'infini des fonds.

Cette petite merveille éblouissante vient du bon nid, de la galerie Schönborn, de Vienne.

De Hollande est venu un morceau de peinture toute différente : une *Poule blanche* qui pond sur un panier, dans le coin d'un poulailler. Ces sujets, coqs, poules, oiseaux, chevaux à l'écurie, bœufs à l'étable, fruits et tableaux de *stil leven* sont généralement de la première manière et signés des deux initiales A. C. Hondecoeter n'a pas fait mieux que notre *poule blanche*, et j'avoue même que je préfère la pratique d'Aalbert Cuijp, bien plus corsée, et sa coloration intense qui tourne à Rembrandt.

La galerie Suermondt possédait déjà plusieurs Cuijp, notamment un paysage avec des dunes, évidemment peint sous une préoccupation rembranesque et qui porte la signature entière *A. cuijp*.

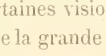
Elle avait aussi, dès 1860, trois van der Neer, dont le chef-d'œuvre de la galerie Mecklenburg (vente à Paris, 1854), et un *Hiver* admirable, avec quantité de figurines exquises. Elle compte maintenant six tableaux de ce maître, qui mérite bien sa réputation pour les clairs de lune et les

effets d'hiver, mais qui a peint avec une égale supériorité des incendies, des paysages en plein jour et des marines. Peut-être même a-t-il fait des scènes d'intérieur, par exemple un curieux tableau de la collection Dupper à Dordrecht, la *Fête de saint Nicolas*, ressemblant à Nicolas Maes et aux familiers de Rembrandt.

Charles Blanc, dans sa biographie de van der Neer (*Histoire des peintres de toutes les écoles*), décrit avec un enthousiasme très-poétique un *Incendie* de van der Neer, conservé au musée de Copenhague : « Il ne lui a fallu pour faire un tableau sublime que le feu et la nuit... L'incendie s'y allume deux fois, dans la ville et dans l'onde émue du canal qui ressemble à un ruisseau de feu... Les flammes s'élancent, petillent et produisent mille effets piquants sur les vitres des maisons et partout où l'eau de l'Amstel en réfléchit les étincelles; mais tous ces brillants détails sont habilement subordonnés, et l'ensemble présente un aspect imposant, dramatique, d'une beauté lugubre, plein de mouvement, mais aussi plein de grandeur et d'unité. » Cette description conviendrait à peu près au nouveau chef-d'œuvre entré dans la galerie Suermondt : *Incendie d'Amsterdam*, où brûla l'ancien hôtel de ville, en 1652. Van der Neer étant né en 1619 avait alors trente-trois ans. La première œuvre que je connaisse de lui avec date certaine est la précieuse *Marine* de la galerie d'Arenberg, signée et datée 1644; dans ce tableau peint à vingt-cinq ans, il égale les plus habiles marinistes de l'école hollandaise, même son ami Aalbert Cuijp.

L'*Incendie d'Amsterdam* est composé avec un sentiment très-pittoresque : « La nuit est noire », comme dans le *Roi des Aulnes* de Schubert, et le feu rougit l'horizon au bout d'un canal bordé de hauts arbres et d'habitations. Ces premiers plans sombres contrastent avec le foyer de flammes qui se tordent au loin, montent vers le ciel parmi des colonnes de fumée et jettent à l'entour des lueurs couleur de sang ou d'une pâleur sinistre. Les reflets qui glissent sur la large nappe d'eau font un effet magique, comme dans certaines visions de Rembrandt.

Le tableau vient, je crois, de la grande collection Soeder et il est signé du double monogramme ordinaire



Voici un *Clair de lune* qui vient de la galerie Schönborn, de Vienne. Il est petit, mais il est très-fin : *kleine aber sehr feine Mondlandschaft*, dit Waagen dans son livre sur les collections de Vienne. De l'eau, toujours, pour faire jouer à la surface les rayons de la lune, comme tout à

l'heure les flammes de l'incendie; un canal qui zigzague à perte de vue; de grands arbres à droite, quelques tours et un village perdu au loin; sur l'autre rive, à gauche, des maisons et des bouquets d'arbres qui s'échelonnent jusqu'au fond. L'effet de lumière argentine est doux et charmant.

Le troisième nouveau venu est encore un *Clair de lune*, tout petit et d'une délicatesse minutieuse. Il y a même un quatrième van der Neer, suivant l'opinion de M. Suermondt et de M. Étienne Leroy, de Bruxelles : c'est le *Paysage aux chasseurs*, très-bien reproduit dans la gravure ci-contre. Pour moi, je n'y reconnais point van der Neer; mais la composition est heureuse et amusante, l'effet de lumière est vif et juste, les personnages sont bien tournés, et dans toute l'exécution on sent un maître très-libre et très-fort.

Quoi qu'il en soit de cet *effet de jour*, trois effets de lune, deux effets d'incendie et un effet d'hiver, c'est déjà suffisant pour apprécier van der Neer.

Nous devrions citer et décrire deux beaux Everdingen, une Vue de Norwége et une Vue de Haarlem, mais nous avons hâte d'arriver aux Ruisdael, qu'on peut étudier très-utilement à la galerie Suermondt.

XIII. Les Ruisdael.

J'avais entendu dire autrefois en Hollande et j'avais lu aussi dans une vieille brochure de M. Héris, expert au musée de Bruxelles, qu'il y avait *trois* Ruisdael.

Trois Ruisdael! très-bien! Ce n'est pas impossible. Puisqu'il y a Napoléon I, II, III, il peut y avoir Ruisdael I, II, III. Mais je demandais à voir des peintures de ce troisième Ruisdael.

Comme j'étudie l'histoire des peintres hollandais sur les tableaux plus que sur les *papiers*, ce qui ne m'empêche pas de feuilleter par curiosité les anciens livres et d'être au courant de ce qui se publie en Europe, je demeurai assez tranquille, satisfait dans mon admiration des Jacob, qui ne sont pas trop rares, heureux d'acheter quelquefois des Salomon, qui n'étaient pas trop chers.

Cependant j'avais rencontré par-ci par-là, dans des musées et des galeries illustres, certains Jacob Ruisdael très-singuliers et dont je notais toujours les singularités — et les signatures, quand il y en avait. Comme j'ai constaté par des dates, de 1646 à 1650, plus d'une douzaine de tableaux de la jeunesse du maître, où cette première manière ne ressemble pas absolument aux périodes suivantes, les tableaux qui me sem-

blaient étranges pouvaient être d'une époque encore plus reculée, puisqu'on dit que cet artiste précoce, ainsi que le gentil petit Adriaan van de Velde, peignait à l'âge de douze à quinze ans.

Par exemple, au musée de Munich, qui possède de beaux Jacob van Ruisdael, dont un est signé en toutes lettres et daté 1647 (le catalogue, n° 453, donne la date 1667!), il y a un petit paysage carré (n° 531), représentant une chaumière cachée par des arbres et des buissons, au pied des dunes. Le feuillé est tapoté comme par une main enfantine, mais l'harmonie générale est très-attrayante; on y reconnaît quelque chose de van Goien quand il renforce sa couleur, quelque chose de Salomon Ruisdael, et presque des tons de Rembrandt.

En cherchant bien, je trouvai — nouvelle surprise ! — la signature :

IVR

que les tristes catalogues du musée de Munich ne mentionnent point. Il peut faire *Iacob*, qui est aussi habituel que *Jacob* en vieille orthographe hollandaise. Iacob van Ruisdael, confirmation du *Van*, que le petit *v* accroché à l'R du monogramme ordinaire n'accuse pas toujours distinctement.

J'écrivis alors sur mon catalogue : « Doit être antérieur à tous ceux de 1646, 1647, etc... Rechercher ailleurs le même monogramme IVR. »

Depuis, nous avons revu le tableau avec MM. Suermondt, Waagen, Mündler et autres, et nous ne savions tous comment l'expliquer. Était-ce une œuvre de la première jeunesse de Jacob ?

C'est encore le docteur Van der Willigen, avec ses *Documents historiques sur les peintres de Haarlem*, qui va nous aider à sortir d'embarras.

Dès 1640, dans une note de la guilde de Saint-Luc à Haarlem, sont mentionnés *les Ruisdaels*, et en 1642, à une assemblée de la guilde, où l'on remarque Adriaan van Ostade, figurent « ces Ruisdaels » avec leurs prénoms, cette fois : *Isack* et *Salomon*.

Voilà donc un Isaac van Ruisdael, frère de Salomon, « selon toute vraisemblance », dit M. van der Willigen; et cet Isack, en la même année 1642, est inscrit comme un des directeurs (*leden*) de la guilde de Saint-Luc, avec Salomon Ruisdael, Philips Wouwerman, Pieter de Grebber, Thomas Wijck, Cornelis Adriaensz Gael, Philips Angel et Pieter Berendrecht.

La même année encore, son nom se trouve sur le registre des procurations, cautions et appels, et même sur le registre des mariages : « Isack

PAYSAGE AUX CHASSEURS, PAR VAN DER NEER?

(Galerie de M. Suermondt.)

Ruysdael, veuf, de Naerden, épouse, devant les échevins, Barbartgen Hoevenaers, jeune fille de Haarlem. »

Isack van Ruisdael fut enterré le 2 octobre 1677 dans l'église-Neuve, où sa femme avait déjà été enterrée le 12 janvier 1672.

Nous tenons le *troisième* Ruisdael, peintre, à côté de son frère (?) Salomon. Et sans doute la signature I. V. R. est la sienne : I (sack) ; et le petit paysage du musée de Munich est de lui.

A présent, où sont ses autres tableaux ? Eh bien, M. Suermondt en a un : à la lisière d'une forêt, une chaumière cachée sous des arbres, une rangée de petits saules, et un chemin sur lequel marche un paysan ; un autre paysan est assis au bord du chemin. A droite, un lointain argenté. Les feuilles des arbres et surtout des saules sont tapées par de petites touches comme une grêle qui tombe. La couleur assez monochrome tient un peu de van Goien, de Salomon, de A. van Croos. Il y a des recherches de lumière qui feraient penser à Hobbema enfant. C'est assurément du même peintre que le petit paysage du musée de Munich. Mais la signature est un R tout seul, avec la date 1646. Un autre petit paysage, qui n'a pas les honneurs de la galerie, offre encore la même exécution : *Vue de village avec un clocher* ; en avant, des chaumières et des arbres. Je le note pour mémoire.

Peut-être d'autres paysages attribués à Jacob Ruisdael, mais avec des monogrammes plus ou moins éloignés de la forme habituelle à Jacob, devront-ils être reportés à Isack : par exemple, chez un amateur de Paris, M. Tesse, un grand paysage, de composition baroque, avec un monogramme très-ferme dans la pâte.

Au musée de Francfort (n° 190), au musée de Bordeaux (n° 389), des paysages attribués à Jacob portent absolument ce même monogramme, qui peut faire Jacob, mais encore mieux Isack van Ruisdael.

Il s'agit maintenant de continuer les recherches pour découvrir des Isack, ou pour les distinguer et les distraire de l'œuvre de Jacob. On voit combien cette sorte d'alchimie est amusante pour les *tableaumanes*.

Mais véritablement la science, indiscrète et imprudente, bouleverserait, si on la laissait faire, les oreillers de l'ignorance naïve et troublerait « l'ordre établi. » Comme on était bien plus tranquille au temps où l'on ne parlait que d'un seul Ruisdael, le grand Jacob, et où il n'était pas même question de Salomon ; au temps où l'on ne connaissait qu'un petit nombre de maîtres auxquels on attribuait tous les tableaux de leur entourage et de leur époque. Ah ! le bon temps de sécurité !

Et si l'on songe à l'avenir, combien il sera embarrassé pour débrouiller les personnalités de nos artistes contemporains ! Avec l'ancienne méthode,

il lui serait si commode d'attribuer tous les paysages du XIXe siècle à un des paysagistes qui a le plus marqué, à Rousseau par exemple; de même qu'on attribuait naguère invariablement à Jan van Eyck tous les tableaux du XVe siècle. La chose ne serait pas dépourvue de toute vraisemblance, car les érudits et les raffinés ne manqueraient pas de signaler les manières différentes et successives de cet infatigable producteur. Ainsi, tous les paysages de Bidault et de Bertin constitueraient la première manière du jeune maître timide; les tableaux de Valenciennes et de Jolivard accuseraient une tentative encore modeste de développement; les tableaux de Paul Huet seraient l'élan décisif vers un style libre et passionné. Puis, la maturité, où le maître est en pleine possession de lui-même, serait représentée par les propres œuvres de Rousseau et par tous les tableaux de Diaz et de Dupré. Les Corot seraient des esquisses et des ébauches, bien précieuses pour trahir les préparations du grand paysagiste. Quant aux Delaberge et aux Cabat, on les classerait naturellement dans la dernière période pignochée et tricotée, qui fut, comme chacun le saura dans un ou deux siècles, la manière ultième du grand poëte de la nature, du grand paysagiste Théodore Rousseau.

Sur Salomon Ruisdael il y aurait aussi à faire de nouvelles études, notamment sur la date de sa naissance, qui doit être reportée vers 1600, au plus tôt; car il était déjà célèbre en 1628 et, dans sa *Description de Haarlem* publiée cette année-là, Ampzing le vante en prose et en vers comme un des bons paysagistes (*goed in landschap*); le nom y est écrit *Rustdael*. En 1642, comme nous l'avons vu, Salomon était, avec son frère (?) Isack, un des conseillers de la guilde; en 1647 il en était *vinder* (je ne sais comment traduire cette fonction); en 1648, doyen; en 1669 il était encore *vinder*, et la même année il est inscrit sur la liste des mennonites ou anabaptistes de Haarlem. De 1659 à 1666 il avait été quartenier (*wijkmeester*). La date exacte de son enterrement, dans la Grande-église de Haarlem, est 3 novembre 1670. Dans la même église avaient été enterrées, le 22 janvier 1650 une de ses filles, et le 25 décembre 1660 sa femme.

Je connais de lui des tableaux datés 1633, 1642, 43, 44, 46, 1661, 64, 66, etc.

Le seul Salomon que possède M. Suermondt n'est, je crois, ni signé ni daté : Marine, avec un large coup d'ombre au premier plan; à gauche une barque à voiles, à droite un bateau, et dans le lointain plusieurs petites embarcations; au second plan, la côte avec un village. Les fonds sont fins et lumineux comme dans Willem van de Velde.

Sur la biographie de Jacob, nous aurions bien à dire, car M. van der

Willigen a publié des documents curieux et, de son côté, M. Scheltema nous a communiqué des trouvailles faites dans les archives d'Amsterdam. Mais on ne peut pas révolutionner tout en une fois : M. Haussmann lui-même n'a pas pu défaire et refaire Paris en un jour. Suffit de savoir que M. van der Willigen constate que *deux* Jacob van Ruisdael ont été enterrés à Haarlem ; enterrés, c'est sérieux ! on ne badine pas avec les croque-morts ; et que Jacob *le bon* est celui qui fut enterré le 15 novembre 1681. Quant à M. Scheltema, il a trouvé *cinq* Jacob van Ruisdael à Amsterdam, dans le même temps, au temps du grand Jacob, qui certainement vint à Amsterdam en 1666, après des histoires de servantes qui rappellent les tribulations de Rembrandt. Vous voyez qu'il y a du nouveau, avec tant de Jacob à débrouiller. Haarlem et Amsterdam se disputant l'illustre artiste vous rappelleront naturellement les villes de la Grèce se disputant Homère.

Mais le moment n'est pas encore venu de faire la lumière sur ces documents incertains ou contradictoires. Rentrons simplement dans la galerie Suermondt pour voir ses nouveaux Ruisdael.

Il y avait déjà, en 1860, la *Blanchisserie d'Overveen*, de la vente Mecklenburg, signée :

Six autres Ruisdael accompagnent maintenant ce chef-d'œuvre :

Une *Mare* au bord d'une forêt (vente Pierard, n° 71) ;

Une grande Vue du château de Mooiland, près Clèves ;

Le *portrait* d'une maison de campagne hollandaise (collection du roi Louis de Bavière et du chanoine Speth, à Munich) ;

Le *Champ de blé*, avec des bouquets d'arbres ;

Une Marine (vente du baron van Brienen, n° 36) ;

Et la Vue de l'ancien Poids public, sur la place du Dam, à Amsterdam.

Les tableaux représentant des vues à l'intérieur d'une ville sont assez rares dans l'œuvre de Jacob Ruisdael ; nous en connaissons une série de quatre qui se font pendant : l'ancien *Marché au poisson*, autrefois dans la collection de Kat à Dordrecht, aujourd'hui au musée de Rotterdam ; une autre Vue d'Amsterdam, qui est en Angleterre ; une autre qui a passé dans une vente à Bamberg ; et cette Vue de l'ancien Poids public, dans la galerie Suermondt, avec la signature :

Les quatre Vues d'Amsterdam sont pareillement signées, mais aucune ne porte de date; si elles étaient datées, elles constateraient l'époque à laquelle Jacob Ruisdael habitait Amsterdam. Elles sont bien précieuses d'ailleurs comme souvenir de la vieille ville vers le milieu du XVIIe siècle.

Ici nous avons à gauche le bâtiment où se pesaient et se vérifiaient les denrées; à droite une rangée de maisons, et au fond le clocher de l'église-Vieille (*Oude kerke*). Entre le monument public et les maisons, le regard se projette sur le *Damrak* et autres canaux, avec des navires, avec les écluses et les ponts, sur l'IJ et même au delà : c'est le cœur lumineux du tableau. Au premier plan, la place, avec de nombreux personnages; au milieu, trois dames debout, en riches costumes, robes de soie à broderies, l'une jaune serin, les autres noires, capes noires sur la tête; à gauche, un paysan assis près de son panier d'œufs et de sa cage à poulets, une marchande assise, une servante accroupie près d'un tonneau, une dame debout, aussi en cape noire, et tenant par la main sa petite fille, qui porte un seau en métal ; à droite des trois dames, arrive le marchand de mort aux rats, portant sa longue perche en haut de laquelle est une cage grillée, avec un rat dedans; plus à droite, une marchande d'oranges et de légumes causant avec une servante qui tient un hareng par la queue. D'autres groupes sont échelonnés à tous les plans : quatre gentlemen en perruque, petit manteau, épée d'acier; des femmes avec des enfants; un cheval, des chiens. En avant du Poids public, dont la date de fondation, 1565, est inscrite sur un écusson, des hommes travaillent à charger des marchandises.

Nous avons décrit avec minutie ces figurines, parce qu'elles sont d'un artiste qu'on n'a jamais cité comme collaborateur de Ruisdael, et qui certainement a fait des personnages dans d'autres Ruisdael que ces Intérieurs de ville. C'est à M. Lamme, dans son catalogue du musée de Rotterdam (1867), que nous devons la première indication de Jan van Battum (*sic*) comme auteur des figures dans le *Vieux marché au poisson* (n° 186). Ce qui lui a révélé cette collaboration, c'est un dessin, — une gouache, — Vue d'hiver, avec beaucoup de personnages, provenant des célèbres collections Ploos van Amstel et de Vos, et acheté pour le musée de Rotterdam à la vente Leembrugge. Après avoir vu ce dessin, signé tout court : *Battem*, il est hors de doute que les figures du *Marché* et du *Poids public* sont de van Battem.

Mais qui est ce van Battem? Et son prénom est-il Jan ou Gerard? Les Catalogues de Hoet mentionnent un certain nombre de ses tableaux, paysages avec des chasseurs, avec des patineurs; mais l'initiale du prénom donné par Hoet est G, et van Eynden mentionne aussi le

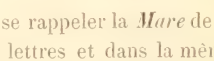
paysagiste *Gerard* van Battem : tandis que le savant catalogue de Ploos van Amstel donne le prénom Jan. Il serait intéressant d'éclaircir un peu la biographie de ce van Battem, d'autant plus qu'il a fait aussi, je crois, des figurines dans des tableaux de Wynants, par exemple dans un Wynants de la collection de la marquise de Rhodes, vendue à Paris l'année dernière.

La Marine était intitulée dans le catalogue van Brienen : *Mer houleuse*. C'est une tempête, en effet, et qui doit être à peu près du même temps que la fameuse *Tempête* du Louvre. En avant, des pieux couverts d'écume et contre lesquels battent de petites vagues fines et légères; vers le milieu, une barque à voiles qui marquent en silhouettes noires; au fond, à gauche, très-loin, une bande de terre avec un clocher : car nous ne sommes pas en pleine mer, mais dans cette *eau intérieure* que les Hollandais appellent l'IJ ou l'Y, et qui baigne Amsterdam. Le ciel est superbe, assombri dans toute la partie gauche par de gros nuages dont l'ombre pèse sur l'eau, frappée, en certaines parties, de rayons pâles et comme phosphorescents. Flameng a vivement gravé un beau souvenir de ce Ruisdael rembranesque. N'est-il pas singulier que les marinistes de profession, tels que les W. van de Velde, Backhuizen, Duppels, Zeeman et autres n'aient jamais exprimé la poésie de la mer avec la même puissance que Rembrandt, Ruisdael ou Albert Cuijp, qui ne furent point des « spécialistes » ?

La Vue d'une maison de campagne est le *portrait* naïf d'une habitation assez vulgaire, avec un perron sur lequel causent quatre petits personnages. Au premier plan, sur la pelouse du parc, près d'un jet d'eau, un groupe de danseurs et deux femmes qui les regardent. Ces figurines sont encore de van Battem. Le ciel peu lumineux, le paysage avec des sapins, rappellent Everdingen. La signature est la même que sur la Vue de l'ancien Poids public.

Les amateurs peuvent se rappeler la *Mare* de la vente Pierard, signée encore du nom en toutes lettres et dans la même forme. Dans la mare nagent des canards; à droite, un bout de terrain, avec un arbre abattu. Au second plan, la forêt dominée par un grand chêne. A gauche, l'eau continue, et trois pêcheurs en retirent des filets.

Dans le *Champ de blé*, l'exécution très-franche, même un peu rude, et le caractère de la signature



un peu différente de celles que nous venons de reproduire, trahissent la

première manière, entre 1646 et 1650; et, en effet, M. Suermondt a fini par y découvrir dans l'ombre la date 1648. Pour moi, j'aime beaucoup ces premières œuvres du jeune homme si volontaire, qui accentue énergiquement son impression. Le vaillant paysage de la vente Viardot (aujourd'hui chez Mme Lebon) est de cette qualité un peu sauvage et très-originale. Le maître adhère absolument à la nature et ne s'abandonne pas à des compositions stéréotypées comme dans ses *Cascades*, ingénieusement combinées d'après des dessins (d'Everdingen, peut-être), ou tout au plus d'après des souvenirs.

Le champ de blé qui a donné son nom au tableau est au second plan, bordé de petits arbres dont la pointe est illuminée, et frappé d'un vif coup de soleil. Ruisdael a fait plusieurs chefs-d'œuvre avec cet effet de lumière sur les blés mûrs, par exemple dans le magnifique tableau (exposé à l'exhibition rétrospective des Champs-Élysées) de la collection du marquis de Chabrol-Chabannais, et dans un beau paysage du musée de Rotterdam. Pour faire valoir cette bande lumineuse, le premier plan, une mare et un bouquet d'arbres, est ombreux. A gauche, deux villageois vont pour couper le blé. Au fond, un clocher de village. Le ciel d'argent, avec des nuages légers et capricieux, est tout sombre en haut. — Le temps variable est propice à la peinture du paysage. Ruisdael et Hobbema le savaient bien.

A propos des *Dessins* nous reviendrons sur cette première manière de Jacob van Ruisdael, et nous donnerons quelques fac-simile de signatures et de dates curieuses pour la chronologie de son œuvre.

W. BÜRGER.

(La suite prochainement.)

LES

PEINTURES DE M. ROBERT-FLEURY

AU NOUVEAU PALAIS DU TRIBUNAL DE COMMERCE

On vient de mettre en place les peintures de M. Robert-Fleury, dans la salle des audiences du nouveau tribunal de commerce élevé par M. Bailly en face le palais de justice. Cette salle est au premier étage, et, pour y arriver, il faut monter le grand escalier monumental d'où les nombreuses ouvertures qui laissent venir la lumière de toutes parts et les dégagements ménagés pour le service, promènent le regard dans l'intérieur de l'édifice et en font embrasser l'ensemble. La décoration de la salle d'audience est conçue dans un mode grave, et le ton violet des murailles et des tentures s'harmonise parfaitement avec les boiseries de chêne rehaussées de filets d'or. L'ornementation du plafond est accompagnée sur les côtés par de grands médaillons monochromes où sont représentés des génies portant des inscriptions et les figures symbolisées du Commerce, de l'Agriculture, de l'Art et de l'Industrie. Les grands tableaux de M. Robert-Fleury sont reliés à la muraille par un encadrement simple et original qui accompagne de la façon la plus heureuse les portes et les boiseries, dont le style sobre et distingué répond parfaitement aux convenances d'un tribunal.

M. Robert-Fleury semblait désigné d'avance par l'opinion publique pour traiter des sujets qui se rattachent à l'histoire de la magistrature. On pouvait pourtant concevoir quelque incertitude sur la manière dont il traiterait de grandes peintures décoratives qui, par la dimension et les exigences architectoniques, le sortaient complétement de ses habitudes;

car parmi les tableaux d'un ordre très-différent que l'on confond sous la dénomination un peu élastique de peinture d'histoire, ceux de M. Robert-Fleury se rattachent à une catégorie spéciale. Esprit exact et positif, il ne connaît pas la rêverie et les aspirations mystiques, et dans le cercle où il s'est renfermé jusqu'ici, il semble préférer le drame passionné à l'émotion contenue, l'allure pittoresque au style héroïque, le détail piquant du chroniqueur au récit grave de l'historien. Ses tableaux, d'une dimension généralement restreinte, sont peints avec une touche ferme et décisive; les personnages s'y meuvent à l'aise et leur pantomime, toujours expressive, suit toutes les nuances des passions qui les animent sans toutefois s'élever au delà du naturel. De même, son dessin, énergique et fin tout à la fois, semblait ignorer les délicatesses du style et les exigences grandioses de l'art monumental. C'est donc avec une curiosité bien légitime que le public attendait le résultat d'efforts tout nouveaux dans sa carrière d'artiste.

Le premier tableau par la chronologie représente l'*Institution des juges consuls en 1563*. Le chancelier de l'Hospital, assis sur une estrade, préside l'assemblée, tandis que son secrétaire, debout près de lui, donne lecture de l'édit royal. A droite, on voit le prévôt des marchands et les échevins, en face, les juges consuls qui viennent d'être institués. Ils sont au nombre de cinq : le fourreur, vêtu d'une robe bleue avec une tête de loup sur l'épaule, le marchand de poissons en vert, et les merciers avec des vêtements violets. Tout autour, des hommes diversement vêtus portent les enseignes et bannières des corporations. Cette scène rentre dans le caractère de celles que M. Robert-Fleury aime à traiter. Il a étudié à fond cette époque et il en connaît non-seulement les costumes et la tournure pittoresque, mais encore la physionomie intime. Ce tableau, plus grand que ceux qu'il a l'habitude de faire, a conservé toute l'harmonie chaude de ses meilleurs ouvrages, et plusieurs têtes, celle de l'Hospital entre autres, portent ce cachet de vie et d'individualité qui, dans la représentation d'un fait historique, forme la condition la plus essentielle de l'art. Sous le rapport de l'agencement des figures et de la disposition de l'effet, c'est assurément le plus réussi des quatre, et il ajoute une belle page à l'œuvre du maître.

L'étiquette et la solennité apprêtée du siècle de Louis XIV sortaient complétement M. Robert-Fleury de la série habituelle de ses travaux. Dans le second tableau, qui représente la *Promulgation de l'ordonnance du commerce en 1673*, l'ensemble un peu sombre cause une impression triste qui ne fait guère songer à Versailles. Le roi, assis près d'une table autour de laquelle sont groupés Louvois, Villeroi et divers person-

nages, écoute avec une certaine nonchalance la lecture de l'édit que Colbert, debout devant lui, va présenter à sa signature.

Le grand ministre, vêtu de noir, est dans un maintien digne et une tenue sobre, qui contraste avec les costumes bigarrés des courtisans et du roi. Celui-ci, pourtant, n'a peut-être pas dans la couleur tout l'éclat que comporte son ajustement ; on voudrait surtout moins de monotonie dans le ton des rubans, qui aurait besoin d'être un peu réveillé. Évidemment M. Robert-Fleury a voulu rejeter les petits moyens en usage parmi les peintres de genre, et il a atténué de parti pris les colorations des étoffes pour amener toute l'attention sur la tête du roi, qui est en effet resplendissante de fraîcheur et de jeunessse ; mais si la tête a gagné à cet artifice, c'est aux dépens de l'aspect général, qui manque peut-être un peu d'éclat et de vivacité.

Ces deux tableaux, qui portent la date de 1865, sont placés de chaque côté de la porte d'entrée, et bien que les personnages y soient de grandeur naturelle, comme la toile n'offre pas une très-grande surface, et que le nombre des figures qu'on peut voir dans tout leur développement est en somme restreint, la concentration de l'effet et l'unité d'intérêt étaient des qualités moins difficiles à obtenir que dans les deux autres. Ceux-ci, placés vis-à-vis l'un de l'autre de chaque côté de la salle d'audience, dont ils occupent presque toute la longueur, sont la partie importante de la décoration, et dans la pensée de l'administration qui les a commandés, les deux premiers ne sont évidemment destinés qu'à leur servir d'introduction historique. C'est certainement là où M. Robert-Fleury a porté son plus grand effort, et s'il n'a pas complétement réussi dans l'ensemble, le résultat cependant peut être considéré comme une victoire, puisque son talent s'est révélé dans certaines parties à une hauteur qu'il n'avait pas encore atteinte.

Les peintres habitués aux cadres de petite dimension n'affrontent pas sans quelque danger une vaste toile, où la proportion des figures change toutes les conditions de l'exécution. L'esprit et la décision de la touche ne suffisent plus : il faut dans le modelé plus de largeur, dans le contour un dessin plus ample, dans l'ensemble un effet plus simple et des masses plus franches. Dans une grande toile, l'artiste s'interdit ces petits accidents de lumière, ces détails piquants, qui sont d'un si grand secours dans un tableau de chevalet fait pour être vu de près. M. Robert-Fleury a toujours aimé les intérieurs sombres, où un avare rayon de lumière, entrant par quelque soupirail, vient se résumer sur le point décisif du tableau, pour se répéter ensuite d'écho en écho jusqu'à ce qu'il se perde dans le ton fauve de la masse. Une lance dont la pointe de métal tranche

sur un fond sombre, une touche heureusement accrochée que détermine le luisant d'une armure, une étoffe dont la riche coloration vient ajouter une note variée à l'harmonie chaude de l'ensemble, sont des accidents dont il a toujours su tirer le parti le plus heureux. Toutes ces ressources étaient interdites au peintre dans la scène qu'il avait à traiter : *Napoléon recevant le code de commerce que lui présente le président Vignon en 1807.*

Dans un salon dont le style, d'une froideur glaciale, était imposé par les nécessités de l'exactitude historique, l'empereur, ayant près de lui le duc de Bassano, ministre de la justice, et Chaptal, en costume d'académicien, reçoit les magistrats qui avaient été chargés de rédiger le code de commerce. Au fond, le cardinal Fesch et un général en grand costume se tiennent devant une cheminée, sur laquelle on voit le tableau de David : *Bonaparte franchissant les Alpes.* Napoléon, debout, en habit vert et en culotte blanche, met la main dans son gilet selon sa pose traditionnelle, et regarde d'un œil sévère les magistrats qui s'avancent vers lui. Le mécontentement marqué sur son visage n'est peut-être pas assez justifié par les circonstances ; mais on sait que cette expression était très-habituelle à l'empereur, surtout lorsqu'il recevait une députation. Le groupe des juges est en revanche une des plus belles inspirations de M. Robert-Fleury. C'est un morceau de premier ordre, et d'autant plus remarquable que la couleur uniformement noire des vêtements offrait une immense difficulté. La magistrature, précédée par son président qui s'incline en s'approchant de l'empereur, présente un ensemble digne et grave, plein de grandeur sans affectation. Une exécution d'une vigueur peu commune, une couleur chaude et harmonieuse, la tournure imposante de ces grandes robes noires, l'expression intelligente et sérieuse des physionomies, tout concourt à donner à ces personnages un caractère solennel, qui produit le plus grand effet dans l'enceinte d'un tribunal dont les décisions sont chaque jour invoquées par le public. M. Robert-Fleury a cherché à rendre la magistrature telle qu'il la voyait, et il est arrivé au grand style.

Le tableau qui fait face à celui-ci représente *Napoléon III visitant le nouveau palais du tribunal de commerce en 1865.* Nous ne voyons guère la relation qui existe entre le sujet de ce tableau et celui des trois autres. Nous comprenons très-bien que l'inauguration d'un édifice puisse présenter une scène digne d'être interprétée par l'art; mais la place d'un pareil sujet est dans une des salles d'entrée, où le public se promène en attendant l'audience, et n'est pas dans la salle même du tribunal. Dans une salle dont la décoration, chargée de montrer les quatre

grandes phases de notre législation commerciale, débute par mettre en regard l'Hospital et Colbert, présente ensuite la promulgation du code Napoléon sous le premier Empire, il est fâcheux que l'administration, cherchant ce qu'elle pourrait trouver d'équivalent sous le règne de Napoléon III, n'ait rien trouvé de plus que de faire monter au souverain un escalier ! Nous lui laisserons la responsabilité de son sujet, car pour M. Robert-Fleury, il est certain qu'il n'avait autre chose à faire que de peindre ce qu'on lui demandait. Mais l'ensemble de sa décoration n'en souffre pas moins ; car si l'œil est choqué par un ton disparate, l'esprit l'est autant par une idée dont l'ensemble ne se suit pas, ce qui arrive forcément, lorsque dans une série de quatre tableaux destinés à former ensemble la décoration d'une salle, le quatrième n'a aucun rapport avec les trois autres.

Le programme imposé à M. Robert-Fleury offrait dans l'exécution même du tableau des difficultés presque insurmontables. La scène se passe à l'entrée de l'édifice dont la porte ouverte laisse voir la rue et le Palais de justice. L'empereur se dispose à monter l'escalier d'honneur, dont deux marches seulement sont visibles, et sur lequel le spectateur est supposé placé. Mais l'escalier se terminant en bas par deux lions de pierre, ceux-ci, par leur rapprochement perspectif, occupent une place énorme dans le tableau, dont ils ferment les deux côtés. L'œil, choqué tout d'abord par ces deux immenses lions vus en raccourci par derrière, se heurte ensuite aux deux battants de la grande porte, dont rien ne vient rompre la ligne impérieuse et antipittoresque. Si après avoir vu le tableau on redescend visiter l'endroit où la scène s'est passée, on reconnaît bien vite qu'il y avait là un écueil que l'artiste pouvait difficilement éviter, mais qui n'en est pas moins désagréable dans le résultat. On peut en revanche le féliciter de l'intelligence avec laquelle il a, sous plusieurs rapports, dissimulé la réalité au profit de la convenance. Le jour du dehors qui éclaire la rue et le Palais de justice devrait à coup sûr donner une lumière beaucoup plus vive, et, pour être rigoureusement vrai, il eût fallu que l'empereur et les personnages dont la silhouette se dresse en face la porte ouverte présentassent un visage complétement noir. M. Robert-Fleury connaît mieux que personne les effets de la lumière, et, quand il triche, il sait pourquoi. Les réalistes ne manqueront pas de l'accuser d'avoir mis des valeurs fausses, et ils auront raison à leur point de vue ; mais nous qui mettons l'idée fort au-dessus de la représentation, nous lui savons gré d'avoir peint une scène historique, et non l'effet piquant d'une rue qu'on entrevoit par une porte ouverte.

La composition, au surplus, n'est qu'une suite de portraits. L'empe-

reur, en habit militaire, donne le bras à l'impératrice et est reçu au pied de l'escalier par le président du tribunal. Autour de lui on reconnaît M. Haussmann, préfet de la Seine, M. Bailly, l'architecte du palais, M. le comte de Nieuwerkerke, surintendant des Beaux-Arts, MM. Chaix d'Est-Ange, Baltard, Devinck, Dumas, etc. Toutes ces figures, debout dans une attitude verticale que rien ne pouvait rompre, auraient donné au tableau la plus grande monotonie, si M. Robert-Fleury n'avait eu l'heureuse idée de placer à gauche un groupe d'hommes du peuple dont les sentiments spontanés éclatent avec une chaleur qui redonne à l'ensemble un peu de vie et d'animation.

On n'arrive jamais sans une certaine prévention devant un tableau représentant une scène officielle : il semble que les sujets de ce genre sont le domaine à peu près exclusif des artistes médiocres, et beaucoup de gens les regardent comme incompatibles avec les conditions de l'art. M. Heim pourtant a montré, dans son excellent tableau du Luxembourg, que l'habit noir n'était pas toujours un obstacle insurmontable. Mais il s'agissait pour M. Heim d'une réunion d'artistes dans laquelle les gens de cour et les personnages officiels n'avaient qu'une importance tout à fait secondaire. Si chacun porte un habit à peu près uniforme, chacun du moins le porte d'une manière différente, et vit, pense et se meut d'une façon qui lui est personnelle. Il n'en est pas de même dans la scène purement officielle qu'avait à représenter M. Robert-Fleury. Rien dans la tournure empesée qu'impose l'étiquette ne vient réveiller ce qu'il y a d'étriqué et de mesquin dans nos costumes. L'expression morale est encore, s'il est possible, plus froide et plus guindée que le vêtement n'est roide et antipittoresque. Les seigneurs du temps de Louis XIV, avec leur grande perruque et leur démarche pompeuse, avaient du moins l'avantage de porter consciencieusement leur grand air; mais sous nos habits d'une coupe uniforme et disgracieuse, les hommes officiels ne peuvent avoir qu'une solennité d'emprunt qui se traduit par de la roideur. Aussi, nous ne croyons pas que parmi les nombreux tableaux officiels qu'on a exécutés depuis le commencement de ce siècle, aucun puisse avoir comme art une bien grande signification. Celui de M. Robert-Fleury aura du moins sur bien d'autres l'avantage de présenter des morceaux très-bien peints, et le groupe de gauche, où quelques hommes du peuple qui, n'étant pas de la cour, se croient permis d'avoir et de traduire au dehors leurs sentiments, prouve assez que la roideur qui règne au centre de la composition est indépendante de la volonté de l'artiste.

En somme ces grandes toiles font honneur à M. Robert-Fleury et

prouvent quelle véritable puissance il y a dans ce talent qui garde sa supériorité malgré les conditions les plus défavorables. M. Robert-Fleury n'avait jamais abordé de toiles de grande dimension, et son début est une œuvre de maître : il n'avait jamais fait de tableau officiel, et dans ce genre ingrat et difficile il se place au premier rang. Ce qui a manqué à son œuvre pour qu'elle soit complète, c'est une plus grande liberté dans l'inspiration. Un homme de talent est toujours maître de son exécution parce qu'il la domine de toute la supériorité de sa science : mais l'inspiration demande à n'être pas entravée par des restrictions qui la gênent, et ne peut prendre son essor que lorsqu'elle est personnelle et n'a pour guide que les lois fondamentales de l'art.

RENÉ MENARD.

LES CHARMEUSES, PAR ANDRE LEMOYNE

EAUX-FORTES DE L. G. DE BELLÉE, FEYEN-PERRIN ET LECONTE

1 vol. — Firmin Didot.

Poetes et Peintres, les uns et les autres, épris des belles formes et ravis par la nature, ont été de tout temps bons camarades; ils semblent aujourd'hui se prendre d'une amitié plus vive encore, et deviennent volontiers bons collaborateurs. Le recueil des *Sonnets et Eaux-Fortes*, que M. Paul Mantz a étudié, avec sa sagacité habituelle, dans le dernier numéro de la *Gazette*, n'est point une tentative isolée, et son succès rapide ne peut manquer, dans l'avenir, d'encourager sérieusement les publications de même genre. Une fortune semblable attendait les *Charmeuses*, de MM. André Lemoyne, de Bellée, Leconte et Feyen-Perrin, parues il y a un mois à peine, et dont le premier tirage est déjà épuisé.

De tous les poètes contemporains qui vont directement puiser leurs inspirations aux sources prochaines et vives de la nature, M. André Lemoyne est celui dont les habitudes visuelles, devant les objets extérieurs, rappellent, sans nul doute, le plus fortement et le plus complétement, la vision ordinaire du peintre, et du peintre de paysage. Chez quelques-uns de ses confrères, inclinés d'ailleurs comme lui à confondre, de plus en plus les arts de la parole et ceux du dessin, des préoccupations d'un autre ordre donnent parfois au vers bien rhythmé une solidité d'aspect, une rigidité de lignes qui peuvent tour à tour évoquer en nous la sensation de la statue, du bas-relief, de la composition académique ou de la fresque monumentale. M. André Lemoyne, lui, est un paysagiste, un paysagiste sincère et franc, de la bonne école française; ses idylles, brillantes et fraîches, se développent comme des tableaux, soigneusement achevés, sans lassitude ni mièvreries, par la série harmonieuse des plans successifs, nettement ressentis sous la couleur abondante et variée qui les illumine. La sûreté de main et le charme y sont tels, qu'on les peut comparer, plus d'une fois, à des Th. Rousseau et à des Corot excellents. Il est donc naturel qu'un jeune peintre ait pu s'éprendre de pareils vers, et tenter d'exprimer à son tour, en parallèle avec son cher poëte, les impressions qu'il en avait reçues.

M. de Bellée ne semble pas, il est vrai, avoir en lui trouvé la hardiesse de se mettre d'emblée sur le même plan que son modèle. Au premier abord, le duo n'est pas concertant; le dessinateur, dans les esquisses délicates, mais indécises, dont il orne des strophes très nettes et très voulues, s'enferme, avec une modestie qui n'est pas sans danger, dans un rôle trop effacé de timide accompagnateur. Quelques belles touffes de joncs fleuris, agréablement entrelacées, peuvent suffire à l'ornement des marges; on

demande plus à des feuilles hors texte. Peu à peu, pourtant, il s'enhardit, il aborde des études plus compliquées, il embrasse la nature d'un œil plus ferme et plus ouvert; en même temps, il se rend mieux compte du procédé qu'il emploie, des ressources et des dangers de l'eau-forte; et comme, de toute évidence, il apporte à son travail une attention scrupuleuse et une exquise finesse d'esprit, le volume ne s'achève pas sans qu'il ait pu, de progrès en progrès, nous donner quelques planches très-vibrantes et très-émues, telles que : *Nuit tombante*, *Marguerite*, *Chanson marine*, *Paysage normand*.

Un coup d'œil exercé y peut reprendre encore sans doute plus d'une incertitude et d'une faiblesse, plus d'une défaillance de la pointe qui s'égare ou s'abandonne. Telles qu'on les voit pourtant, ces eaux-fortes ont un charme particulier de grâce naïve et de délicatesse juvenile qui les rend très-sympathiques et pénétrantes. Un jour viendra où l'artiste, plus maître de ses instruments, exprimera, avec une puissance plus entière, tout ce qu'il aime, dans la campagne, et connaît déjà si intimement (on le sent, à ses recherches), les lisières touffues des bois aux silhouettes étranges et fines, les bas-fonds marécageux où les flaques d'eau luisent tristement parmi les oseraies, et les rivières sans nom, vagabondes et joyeuses, qui sautillent, sous les cressons fleuris, à travers les racines trouées des saules pâles. Jamais il ne se sentira si ému, en présence de l'œuvre à commencer, qu'il semble l'avoir été cette première fois; jamais il n'y imprimera si naïvement cette fraîcheur délicieuse et passagère des premières sensations données à l'homme, dont l'âme s'ouvre enfin pleinement à l'intelligence du beau et du vrai, par les spectacles les plus simples et les plus grandioses de la nature. La sincérité charmante avec laquelle M. de Bellée aborde les difficultés qu'il rencontre, sans vouloir jamais les tourner ni les vaincre autrement que par des moyens naturels et francs, nous est un sûr garant, d'ailleurs, de ses succès futurs dans ce genre.

A côté de M. de Bellée, qui a mis douze eaux-fortes dans ce volume, nous y trouvons encore M. Édouard Leconte avec une marine d'une touche solide et franche, et M. Feyen-Perrin avec une planche, très-vive et très-énergique, gravée pour le poëme le plus saisissant de M. André Lemoyne, les *Trois Vieilles*. Aux paysages gracieux et tendres a succédé le tableau d'intérieur, sombre et dramatique dans la lumière calme, comme les vers précis du poëte. Un seul regret s'éprouve devant cette unique illustration de M. Feyen-Perrin : c'est qu'il n'ait point interprété de la même façon les autres scènes intimes éparses dans l'œuvre de M. Lemoyne.

GEORGES LAFENESTRE.

LES ÉCOLES DE DESSIN

A PARIS

Pour le sceptique Mercier « les écoles gratuites de dessin ne font que « multiplier ces inutiles artisans d'un luxe ruineux; que signifie ce « crayon dans la main des enfants? Est-ce là un gage de subsis- « tance? C'est un grand malheur public que cette protection écla- « tante accordée à des talents frivoles ou dangereux. » Après cette déclamation, notre auteur parle, sans s'en douter, des arts mécaniques, du fabricant de gaze et de l'industrie : il prouve par ses observations, aussi violentes que singulières, qu'en définitive on ne peut se passer des sciences du *dessin,* de la *géométrie* et de l'*ornement*. Enfin cet estimable déclamateur « s'élève avec « force contre la peinture, la gravure, l'architecture, l'enluminure, la sculpture, tous « arts faux, inutiles, dangereux, qui ont usurpé les titres du génie. Il est temps de les « déposséder et de rendre aux arts riants et utiles, aux arts de sentiment, les sommes « immenses que le pinceau et le ciseau ont détournées pour quelques impressions molles « et passagères [1]. » Tel est l'échantillon *des critiques* des gens de l'année 1786.

Mais, en dépit de la mauvaise humeur de Mercier dans son *Tableau de Paris en 1788*, nous pensons que sa diatribe contre les écoles de dessin est d'une injustice ridicule : c'est pour cela que nous écrivons les lignes suivantes.

A tous les âges de l'histoire on remarque que les arts du dessin étaient en honneur chez les anciens peuples : les Indiens, les Chinois, les Égyptiens, les Persans, les Grecs et les Romains nous ont laissé des monuments qui le prouvent. On est surpris de la variété ingénieuse, et quelquefois singulière, de cette grande et mystérieuse intelligence des ouvriers des anciens temps.

En France nos imagiers, nos miniaturistes, nos sculpteurs en bois, nos verriers et tous les artistes du moyen âge répandirent dans leurs œuvres, avec une profusion habile, mille combinaisons des lignes, des formes, des figures que l'on retrouve encore dans une parfaite conservation dans les grands musées de Paris et des principales villes de l'Europe. Après eux vinrent, au XVIe siècle, les chefs-d'œuvre sur lesquels on peut étudier les progrès des arts du dessin.

1. *Tableau de Paris en 1788,* t. X, p. 99.

A la fin du XVIIe siècle, l'étroite union qui doit exister entre le dessin et les arts industriels parut s'affaiblir et, pendant une période assez longue, on ne peut citer à Paris une fondation importante en faveur des ouvriers pour y développer le goût d'un travail intéressant et même indispensable aux artisans.

En 1767, sur la demande de M. Bachelier, peintre du roi [1], Louis XV fit établir une école gratuite de dessin pour mille cinq cents ouvriers qui y recevraient une instruction élémentaire sur la géométrie, l'architecture, le dessin au trait, la coupe des pierres, la perspective. Cette école fut premièrement ouverte rue Saint-André-des-Arts, dans l'ancien collége d'Autun, et installée ensuite rue des Cordeliers (aujourd'hui rue de l'École-de-Médecine, dans l'amphithéâtre de Saint-Cosme), où elle se trouve encore en 1869.

A son origine, le personnel de cet établissement se composait d'un directeur, d'un secrétaire, d'un caissier, d'un recteur, d'un inspecteur des études et de six professeurs. Cette fondation royale a toujours été considérée comme d'utilité publique par les divers gouvernements qui se succédèrent ; même ils augmentèrent le programme de l'enseignement et y ajoutèrent l'étude des ornements, de la figure, des fleurs, du dessin d'après les modèles. Des fonds spéciaux d'entretien permettaient de continuer à subvenir à des dépenses qui s'élèvent aujourd'hui à 42,627 fr., dont 6,000 fr. fournis par l'administration municipale et par le ministère de la maison de l'Empereur.

En 1769, quelques années après cette fondation si utile pour les artisans, M. de Sartines, lieutenant général de police, avait essayé d'établir d'autres écoles gratuites de dessin en faveur des indigents de la capitale, afin de faciliter aux ouvriers les moyens d'acquérir des talents qui puissent les aider dans leurs travaux. Plusieurs personnes de distinction qui comprenaient déjà l'importance de l'économie civile pour les peuples concoururent à cet acte de bienfaisance. Des fonds avaient été réservés pour cette œuvre, et des prix furent distribués afin d'encourager les jeunes élèves; malheureusement, l'insuffisance des ressources obligea à recourir à l'idée de donner des concerts dont le bénéfice devait servir à l'entretien de ces écoles. Le 17 février 1769, un premier concert eut lieu dans la galerie de la Reine, au palais des Tuileries; les murs de la salle étaient ornés des dessins des jeunes artistes, et parmi ces dessins se trouvait le portrait de M. de Sartines, leur protecteur. Presque tous les princes du sang y assistèrent. Le s^r Pierre Gavinier, premier violon, s'y rendit avec ses confrères, mais ils ne répondirent pas à la circonstance et à la dignité de l'assemblée. Ce concert ne produisit rien de curieux et fut très-tumultueux par suite des mauvaises dispositions prises pour cette œuvre. Geliotte et Mlle Le Maure n'y parurent point. En définitive, de ces essais il ne resta que l'école de l'amphithéâtre de Saint-Cosme.

La seconde école de dessin, fondée par Mme Frère de Montizon, ne date que de 1803 ; elle fut établie en faveur des jeunes filles et installée rue de Touraine, faubourg Saint-Germain (aujourd'hui rue Dupuytren). Mlle Rosa Bonheur et Mme Marandan de Montyel dirigent encore cette école, placée dans les attributions du ministère de la maison de l'Empereur.

Tels sont les faits généraux qui se rattachent à l'historique des écoles de dessin

1. Jean-Jacques Bachelier donna, en 1766, la somme de 60,000 livres pour cette école, qui fut l'occupation de toute sa vie; il a été directeur de la manufacture de Sèvres, et mourut en 1806, à l'âge de 81 ans.

pour Paris. La ville de Paris a voulu aussi affirmer une institution plus rayonnante, elle a compris « *la nécessité de l'union des arts du dessin et de l'industrie* », pour nous servir d'une expression spirituelle de M. Merruau, conseiller d'État et membre du Conseil municipal.

Cette union est intime, et les innombrables travaux aussi élégants que variés que nous remarquons soit dans les expositions nationales, soit chez tous les chefs de fabrique, soit même dans l'exécution des métaux, nous offrent partout des dessins faits par des ouvriers-artistes et de modestes artisans-ouvriers qui se servent du dessin, là où on ne pense guère le rencontrer. Une habileté incroyable étonne les étrangers, et il suffirait de citer les tissus de luxe pour attester les progrès des arts du dessin. Après les grandes exhibitions artistiques, industrielles et agricoles des années 1855, 1862 et 1867, les progrès qui ont déjà été réalisés se rattachent à ces trois périodes.

En suivant pas à pas les résultats de ces trois grands musées du travail de l'homme ou du génie de l'artiste sous toutes les phases et les aptitudes de son intelligence, l'édilité parisienne n'a pas voulu négliger de développer le goût des arts et de l'instruction primaire parmi les jeunes ouvriers de Paris. Cette administration municipale, disons-nous, a organisé l'enseignement de l'art du dessin dans la ville de Paris sur les principes suivants :

I. Sessions annuelles d'examens. — II. Division de l'enseignement. — III. Création de modèles. — IV. Amélioration des salles. — V. Concours annuels. — VI. Rémunération des professeurs. — VII. Organisation générale du dessin dans les écoles primaires des deux sexes. — VIII. Nomination d'inspecteurs.

Le 17 janvier 1863, afin de compléter cette institution et de l'établir sur une base régulière dans l'avenir, M. le préfet de la Seine a nommé une commission de surveillance composée de membres du Sénat, de l'Institut et du Conseil municipal.

Maintenant constatons les résultats obtenus par suite de la science, du zèle et de l'activité de MM. Dumas, Marguerin et Brongniart :

La ville de Paris pourvoit à l'entretien : 1° de 7 écoles de dessin pour jeunes gens et de 20 écoles de dessin pour jeunes filles; 2° à l'enseignement du dessin dans 241 écoles communales laïques et congréganistes (dont 15 pour les filles).

En 1865 l'administration délivra 46 diplômes à des professeurs de géométrie et de dessin; en 1866, 11 diplômes et en 1867 19 diplômes. De plus, pour cette dernière année, on a signalé les succès obtenus dans les classes dirigées par les professeurs de dessin dont voici les noms : Levasseur, Lequien, Trouvé, Gabriel, Fauvel, Panis, Marguerie, Baron, Aumont, Vimont, Gibert, Flamen, Munier, et par les frères Athanase, Arcadius, Baudine et Scipion.

12,000 adultes des deux sexes suivent les cours de dessin. — Les départements paraissent vouloir suivre l'impulsion donnée par celui de la Seine; déjà plusieurs écoles de dessin sont en voie de progrès: parmi elles nous citerons Dijon, Cluny, Mulhouse, Valenciennes, Metz, Lyon, Nancy, Grenoble, Poitiers, Orléans, Saint-Quentin, Rochefort, Épinal, Beauvais, Péronne, Chapelle-sur-Loire, ainsi que les maisons congréganistes de Mézières, Sedan, Bayeux, Reims, Rive-de-Gier.

Ces écoles sont plus avancées sous tous les rapports que celles de l'étranger,

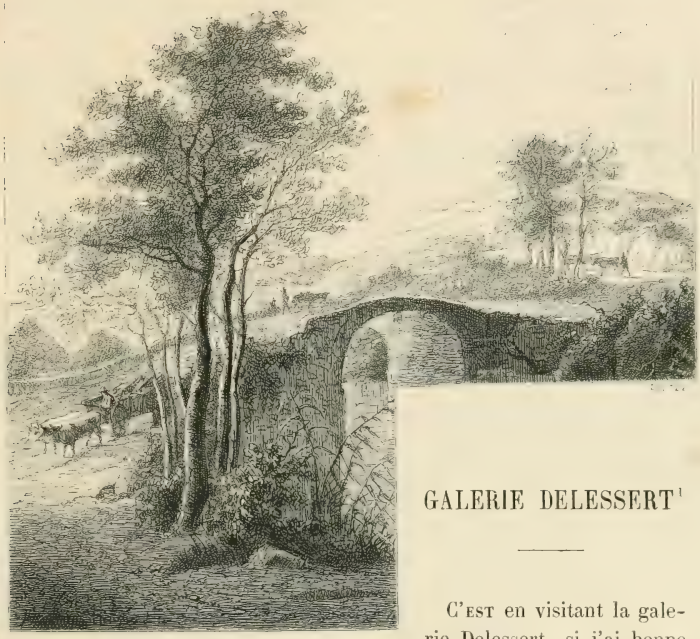
excepté les écoles de dessin des villes de Londres, Copenhague, Moscou, Munich, Vienne, Stuttgart et Reutlingen. Dans ces villes, les diverses méthodes de dessin y sont étudiées avec soin et ont déjà produit de bons résultats.

En ce qui concerne la ville de Londres, il suffit d'ajouter que depuis 1853, et depuis la création de la section d'*art department* au comité du conseil privé chargé de l'instruction publique, les écoles de dessin commencent à s'établir sérieusement en Angleterre. N'ayant pas l'intention de parler de ces écoles, nous pensons qu'il est plus discret de renvoyer nos lecteurs au savant et excellent travail publié par MM. Marguerin et Mothéré sur l'enseignement du dessin en Angleterre.

PROSPER BAILLY.

Le Directeur : ÉMILE GALICHON

PARIS. — J. CLAYE, IMPRIMEUR, 7, RUE SAINT-BENOÎT. 1786



GALERIE DELESSERT[1]

C'est en visitant la galerie Delessert, si j'ai bonne mémoire, qu'un illustre banquier, qui fut ministre de Louis-Philippe, disait un jour : « Tout cela est fort beau, mais ce sont des capitaux qui dorment. »

Ce propos de financier a quelque chose de cru et même de cruel pour quiconque porte dans son cœur l'amour de l'art; mais il a du moins le mérite d'une sincérité naïve, préférable assurément à l'enthousiasme factice de certains hommes de Bourse qui simulent la passion des tableaux, après s'être informés à l'hôtel Drouot si les Decamps sont toujours demandés, si les Diaz n'ont pas fléchi, si le Troyon a été ferme en clôture. Au surplus, la spéculation même peut trouver son compte au culte des belles choses. Il est constant aujourd'hui que les tableaux bien authentiques, anciens ou modernes, les dessins des maîtres, quand ils sont signés de leur griffe, certifiés par leur génie, les estampes, quand elles sont belles d'épreuve, bien conservées et du premier état, ou de l'état rare, *dorment*, dans une galerie, d'un sommeil réparateur et profi-

1. Voir un premier article dans la livraison du 1er février.

table. Indépendamment du plaisir qu'on éprouve à posséder une collection de chefs-d'œuvre, et du plaisir, bien plus vif encore, qui consiste à les montrer, l'admiration est un capital (pardonnez-moi, lecteur, une expression si malsonnante) qui produit deux genres d'intérêt : la jouissance et la plus-value.

Mais que nous importe à nous, et qu'importe à une famille aussi puissamment riche la valeur plus ou moins considérable d'une peinture estimée en numéraire? C'est, avant tout, un honneur pour un chef de maison que d'avoir choisi et rassemblé dans sa vie tant de beaux objets d'art et de les laisser après sa mort comme un héritage qui atteste la distinction de ses goûts et la finesse de son goût. Il fallait être, il y a un demi-siècle, un amateur bien délicat pour acheter des tableaux comme l'*Intérieur d'une chambre* qui figure ici sous le nom de Pieter de Hooch, car la connaissance des tableaux était en ce temps-là beaucoup moins répandue qu'elle ne l'est maintenant, et il appartenait alors à bien peu de personnes d'apprécier toute la beauté de cet *Intérieur*. Au premier aspect, il est vrai, le tableau de Pieter de Hooch peut agréer à tout le monde, mais il n'est donné qu'à un connaisseur exercé de longue main de savourer l'excellence d'une telle peinture. Elle est fine et précieuse, ce qui ne l'empêche pas d'être facile, pleine, généreuse et magistrale.

Quatre personnes sont réunies dans une chambre, devant une table recouverte d'un magnifique tapis. Un homme, habillé de velours noir et vu de dos, se penche comme pour parler à l'oreille d'une femme assise auprès de lui, et il semble ébaucher une conversation galante sur les épaules de la dame, qui porte un caraco jaune-citron et n'est pas assez belle en tout cas pour lui résister longtemps. Au bout de la table longue que nous voyons par le petit côté, un jeune homme, sans doute un jeune officier, coiffé d'un chapeau à grands bords et vêtu de blanc, bourre sa pipe en regardant la servante qui, placée à gauche et de profil, sur le premier plan, est occupée à verser du vin dans un verre.

Jusqu'à présent, tout cela est d'un assez médiocre intérêt et n'est pas de nature à captiver vivement le spectateur qui regardera le tableau et le lecteur qui lira les présentes lignes de notre prose. Mais voici qu'un rayon de soleil est entré dans la chambre par une large fenêtre dont le volet intérieur, relevé comme un châssis à tabatière, forme une sorte d'abat-jour, et la scène vulgaire de tout à l'heure est devenue intéressante, pleine d'attrait, pleine de charme. Le coup de lumière qui pénètre dans l'intérieur où sont groupées les quatre figures dont nous parlons va être la dignité de cette peinture; ce noble personnage qui est le soleil y va tenir lieu de style, et ce n'est pourtant pas le soleil dans sa

INTERIEUR D'UNE CHAMBRE

Galerie Delessert.

majesté, son abondance et son éclat ; c'est un soleil comprimé qui, traversant la fenêtre au treillis de plomb, entre dans une chambre bien close, où tout est propre, confortable, tranquille, silencieux, subobscur. Il éclaire franchement le jeune homme au grand chapeau, fait paraître d'un jaune d'or son justaucorps blanc, accuse le grenu d'un zeste de citron, le moelleux du tapis et la fourrure qui borde le casaquin de la servante, fait chatoyer le verre qu'elle tient à la main, laisse voir son image reflétée par les vitres inférieures de la croisée; enfin il effleure le mur auquel est suspendue une carte géographique, la vue d'une ville, et il va s'éteindre dans l'alcôve d'un lit à demi fermé de ses courtines, d'un vert sourd et profond.

Quel est cet intérieur? Peut-être une chambre de la même maison que nous a présentée Pieter de Hooch dans le fameux tableau du Louvre, *la Partie de cartes*. En tout cas, c'est la même intensité de coloris, la même chaleur, la même opulence dans le gris; oui, dans le gris, car Pieter de Hooch, comme Terburg, comme van der Meer, a des gris admirables, des gris rares, qui, tout en servant de base neutre aux tons les plus riches, sont riches eux-mêmes et semblent cacher des trésors. Mais que des figures dont l'action est presque insignifiante et qui ne sont guère autre chose que des corps éclairés et des corps sombres puissent composer un tableau d'une telle séduction, d'un tel prix, cela tient, en vérité, de la magie. Grâce à cette seconde vue, pour ainsi dire, dont ces artistes sont doués, nous jouissons de tous les détails de la vie intime en Hollande mieux que n'en jouissaient, il y a deux siècles, ceux qui en vécurent... Quel prodige peut accomplir un seul rayon de lumière !

Cependant un scrupule me vient. Ce tableau merveilleux est-il de Pieter de Hooch, et ne serait-ce pas plutôt un merveilleux van der Meer de Delft? J'aimerais avoir là-dessus l'opinion de Bürger, qui est en possession de reconnaître les van der Meer et qui a eu l'honneur de restituer à ce maître un grand nombre d'ouvrages. Mais que dis-je? cette opinion, il l'a exprimée dans la *Gazette des Beaux-Arts*, lorsqu'il a dit[1] : «Je crois, sans pouvoir jusqu'ici l'affirmer, que le superbe tableau de la galerie Delessert, porté au catalogue sous le nom de Pieter de Hooch (n° 34 de Smith, également comme de Hooch) est un van der Meer... La servante debout en caraco grenat bordé d'hermine, jupon bleu foncé, rappelle *la Laitière* de la galerie Six, à Amsterdam, et sa forme se reflète derrière elle dans les vitres de la fenêtre inférieure, particularité qu'on remarque

1. Tome XXI, page 326.

dans *la Liseuse* du musée de Dresde. Tout cela est bien vermeeresque. » On peut du reste vérifier ici combien la gloire est capricieuse et changeante. Je lis dans l'*Histoire des peintres* que le nom de Pieter de Hooch, inconnu aux historiens de l'art hollandais ou négligé par eux, tomba dans l'oubli et y demeura enseveli pendant près d'un siècle. Si parfois quelqu'une de ses peintures figurait dans l'héritage d'un amateur, les héritiers s'empressaient de substituer au nom de Pieter de Hooch le nom de quelque peintre plus renommé. C'est ainsi que les *Conversations* de Hooch étaient attribuées souvent à van der Meer de Delft, de sorte que l'obscurité même de Pieter de Hooch — on prononce en Hollande *Pitre d'Hougue* — servait à maintenir sa mémoire. Aujourd'hui, c'est l'inverse qui arrive. Depuis que Pieter de Hooch a reconquis la gloire qu'il méritait, son nom est à son tour substitué quelquefois à celui de van der Meer de Delft, lequel est au surplus un maître homme, car on peut dire de lui, avec Bürger, « que c'est un des premiers peintres de toute l'école hollandaise, après Rembrandt, et qu'il égale, s'il ne les surpasse, Pieter de Hooch et Metsu. »

Une circonstance qui vient augmenter nos doutes, c'est la présence d'une carte géographique suspendue à la muraille de cet intérieur. Cette carte se retrouve dans la plupart des peintures de van der Meer ; elle remplit le fond du tableau si excellemment gravé, ici même, par M. Jules Jacquemart : *le Soldat et la fillette qui rit.* Elle reparaît encore, tout naturellement cette fois, dans *le Géographe* appartenant à M. Dumont, de Cambrai, et dans *les Géographes* de la galerie Pereire. On la remarque aussi dans l'*Intérieur d'atelier* de la galerie Czernin, dans la *Jeune femme pelant une pomme,* du musée impérial de Vienne, dans *la Toilette,* de la vente Lapeirière, dans *la Liseuse,* de la vente Paillet, de sorte qu'on peut presque regarder cette carte géographique comme une signature *vermeeresque,* puisque le mot est lancé.

Même en confrontant les deux tableaux de la galerie Delessert, on ne peut nier qu'il n'y ait, de l'un à l'autre, une sensible différence dans l'exécution. Le pinceau de van der Meer est encore plus robuste, et, sous des apparences d'ampleur et de liberté, il est plus fin. Le peintre de Delft regarde plus à la justesse du clair-obscur et moins à la vérité du ton local. De Hooch, lui, est d'une exactitude inexorable. S'il voit une porte imprimée en gros rouge, il la peint, telle quelle, de ce même rouge, ne voulant sacrifier jamais la localité des couleurs à l'effet d'ensemble. Et toutefois il arrive à des résultats saisissants, et il est à son tour un magicien. Il l'est surtout quand il concentre sa lumière et qu'il la fait venir du fond de son tableau, comme dans l'*Intérieur d'une maison hol-*

landaise que nous possédons au Louvre. Il creuse alors sa toile de manière à produire la complète illusion de la profondeur.

Lorsqu'il peint des sujets en plein air, des jardins, des ruelles, des arrière-maisons, il n'est pas moins prodigieux, bien que l'effet perde alors beaucoup de son intensité en s'éparpillant. La *Cour intérieure* de la galerie Delessert est en ce genre un tableau surprenant ou, pour mieux dire, une peinture surprenante, car le tableau en lui-même est d'une insignifiance parfaite. Il représente, vue de dos, la maîtresse du logis coiffée d'un mouchoir blanc et vêtue d'un casaquin de velours noir bordé d'hermine, avec un jupon de couleur brune. Elle paraît donner des ordres à une servante occupée à laver un poisson dans un plat de terre, auprès d'une pompe. La cour est fermée par une clôture en planches peinturée en rouge et par une porte également rouge. Par-dessus la clôture et à travers la porte qui est entre-bâillée, on aperçoit les plates-bandes d'un jardin borné à droite par une maison bâtie en briques et couverte en tuiles rouges. Sur la gauche du fond, l'on distingue un homme vêtu en bourgeois du temps, qui vient de descendre un escalier donnant sur la campagne et qui entre dans une allée du jardin en se dirigeant vers le spectateur.

L'imitation pure, mais une imitation criante, fait ici tous les frais de la peinture de Hooch, et je ne parle pas seulement de l'imitation des choses en détail, je parle aussi de l'ensemble, qui est un peu décousu au premier abord, à cause de la vérité même de chaque détail, et qui pourtant finit par être prestigieux à la distance voulue. Quand vous avez admiré de près la pompe et son bassin de pierre, le pavé de briques avec ses inégalités, ses légères ondulations et le petit caniveau qui le traverse; quand vous avez regardé un à un les divers objets qui sont sur ce pavé, le baquet, la terrine, le balai appuyé au mur, le chaudron et la servante, — car les personnes ne figurent ici que comme des objets, — enfin la clôture en planches, la maison de briques, les compartiments du jardin et l'édicule en forme de niche qui le décore, si vous reculez de deux pas, vous voyez la toile s'enfoncer par la seule opposition de cette figure en caraco de velours noir dont la masse fait un repoussoir vigoureux, et qui, sans l'effet du mouchoir blanc, ne s'enlèverait pas elle-même sur le fond... J'imagine qu'un Hollandais, expatrié et retenu par son commerce à Batavia ou à Bornéo, s'il avait possédé dans son exil un tableau pareil, eût éprouvé une jouissance des plus vives à revoir de temps à autre la cour intérieure de sa maison, à reconnaître son pavé de briques, et sa pompe, et son petit jardin, et toutes ces choses qui con-

stituent tout ce que les Latins appelaient *domus*, ce mot si touchant sous la plume d'Horace. Voilà comment je m'explique la tendresse des Hollandais pour les peintres qui leur montraient dans un tableau, comme au fond de la chambre obscure, les intimités de leur vie, et tous ces menus détails du logis, insignifiants pour nous, pleins de saveur pour eux.

Nous disions tout à l'heure que Van der Meer de Delft avait été le rival de Pieter de Hooch et de Metsu. Ce rapprochement pourrait paraître singulier si l'on ne se rappelait que Metsu avait commencé par subir l'influence de Rembrandt dont van der Meer fut aussi l'élève, selon toute apparence. *La Femme adultère* du Louvre, et *le Crucifiement* qui appartint au cardinal Fesch, sont des échantillons de sa première manière, laquelle était ample, abondante, décidée et convenable d'ailleurs pour des figures beaucoup plus grandes que celles de ses tableaux de conversations. Aussi Metsu ne fut-il pas, au début de sa carrière, sans quelque ressemblance avec van der Meer et de Hooch. Mais le Metsu que l'on préfère, celui qui est partout recherché et partout payé des prix fous, c'est le Metsu de la seconde manière, le maître qui a peint *le Militaire galant* du Louvre. A cette manière se rattache le petit *Intérieur de cuisine* que renferme la galerie Delessert. La toile ne mesure pas plus de 47 centimètres de hauteur sur 36 centimètres de large, mais elle est remplie à souhait pour le plaisir des yeux.

Une dame au minois joli et malin, petit nez retroussé, bouche aimable, s'amuse avec un épagneul brun qu'elle porte sur ses genoux et qui est alléché par l'odeur d'une gaufre qu'une jeune servante fait mine de lui offrir. Celle-ci tient encore d'une main la poêle à frire sur un fourneau portatif, placé en avant de la cheminée. On distingue dans le fond une armoire et un pilon en fer battu. La dame est assise, la tête couverte d'un voile noir élégamment ramené sur une épaule. Son casaquin gris est bordé d'hermine; sa jupe est couleur noisette. Elle a de jolies mains fines, semblables aux mains de Van Dyck, lesquelles sont autrement distinguées que celles de Terburg et de la plupart des peintres hollandais, qui les ont représentées ordinairement lourdes, lymphatiques, sans galbe et sans grâce. Les mains, chez Metsu, sont spirituelles, si l'on peut ainsi parler, et ce n'est pas le seul trait de ressemblance—du petit au grand—qu'il ait avec Van Dyck. Sa touche a les mêmes intentions et le même esprit. Elle s'attaque aux accents expressifs du visage, aux petites lumières cernées qui donnent du jeu à la physionomie; elle modèle par méplats. Ce n'est pas une touche parfondue comme celle de Mieris, ni patiente et peinée comme celle de Gérard Dov, ni beurrée et arrondie

comme l'est parfois celle de Terburg; mais, sans être moins précieuse, elle est vive, résolue et piquante.

Une des choses auxquelles on reconnaît l'intelligence éveillée de Metsu, c'est la sobriété qu'il apporte dans l'emploi des accessoires. Jamais il n'introduit dans sa composition d'inutiles détails. Tous les objets de son tableau sont nécessaires à la clarté du sujet et de nature à expliquer la conversation ou à localiser la scène, et bien qu'il ne le cède à personne pour le talent de rendre la nature morte, il ne se laisse pas entraîner à ce plaisir vulgaire. Il faut lui en savoir gré, car on peut dire du peintre comme de l'écrivain : qui ne sait se borner ne sut jamais composer un tableau. Voyez un Van Tol, un Slingelandt : combien ils gagneraient à ne pas entasser les accessoires autour des figures!

Il y a ici pourtant une *Dentellière* de Van Tol qui aura beaucoup de succès auprès des amateurs, précisément à cause des détails nombreux dont le peintre s'est plu à enrichir son tableau. Nous en aurions pour une heure à regarder cette jolie femme et tout ce qui l'entoure, car le maître a voulu que rien ne fût sacrifié, que chaque objet eût à son tour quelques instants de notre admiration, et d'abord la jolie tête de la jeune femme qui fait de la dentelle sur un tambour, ensuite son caraco rayé et sa jupe de satin jaune brodée en argent, ensuite son canevas et ses fuseaux et sa chaufferette, ensuite le petit garçon vêtu d'une robe de chambre et qui bat du tambour; puis, à droite, sur une table couverte d'un tapis de Turquie, une aiguière et son plateau, et plus loin une servante occupée à faire un lit; à gauche, trois marches conduisant à une petite pièce où le maître de la maison pèse de l'or que vient de lui remettre un paysan; enfin, dans le haut de l'appartement, une tringle soutenant un grand rideau en tapisserie qui vient tomber en gros plis devant une chaise garnie de velours rouge; tout cela précieusement fini, sans doute, mais un peu mesquin et dépourvu de cette touche pleine d'intention et de saveur, qui fait le charme des Metsu.

La touche! elle a mille manières d'être charmante chez les peintres hollandais. Quelle différence, par exemple, entre la touche de Berghem et celle de Wouwermans! la dernière, fondue et veloutée, l'autre, au contraire, gaillarde, amusante et assaisonnée de réveillons. Mais ce n'est pas seulement pour les qualités du pinceau qu'on les aime, ces maîtres aimables; c'est à raison du caractère pittoresque de leurs œuvres, et, pour Wouwermans en particulier, à cause des sujets intéressants qu'il a traités toute sa vie, et de sa prédilection pour les chevaux. On ne connaît pas, en effet, un seul tableau de Wouwermans, pas un seul, où il n'ait

fait entrer un cheval. Trois morceaux du maître décorent la galerie Delessert. Le plus important et le meilleur peut-être — je dis peut-être parce qu'ils sont excellents tous les trois — c'est la *Halte militaire,* dont un fragment a été gravé en forme de cul-de-lampe dans la précédente livraison de ce recueil. Trois cavaliers sont arrêtés devant une cantine. Deux sont à cheval, l'un sonne de la trompette; le troisième, avant de remettre le pied à l'étrier, se dispose à boire un verre de vin que lui apporte la cantinière. Dans le fond, à gauche, on aperçoit des reîtres en marche.

Wouwermans est celui de tous les peintres de son temps, y compris ceux des autres écoles de l'Europe, qui a le mieux retracé les mœurs des gentilshommes à l'époque de Louis XIII. Il a peint sur le vif leurs occupations militaires et viriles, leurs mâles exercices, leurs loisirs, leur galanterie un peu rude, et ce costume étoffé, ample et riche, qui était alors le même partout, le costume que portaient en Angleterre Charles Ier et Van Dyck, en France Cinq-Mars, Louis XIII et d'Artagnan, en Flandre Rubens et ses élèves, en Hollande les bourgmestres, les stathouders et les grands pensionnaires, en Espagne Velasquez et Philippe IV, en Allemagne Tilly et Wallenstein, en Suède Gustave-Adolphe. Beau costume, en vérité, et bien pittoresque : feutre à plume ou casque rond, fine collerette, justaucorps enrichi de brandebourgs, remplacé dans les camps par un haubert, culotte bouffante, bottes évasées laissant voir une frange de dentelles au coin du bas à botter. Et comme tout alors est à l'avenant! Pour porter leurs personnes et leurs femmes robustes, vaillantes amazones du plaisir, ils ont des chevaux à forte encolure, à large croupe, à la tête un peu busquée, au jarret solide. Leur vie se passe à la chasse, à la guerre, au manége, aux courses de la bague, ou à visiter le chenil et la volerie des gerfauts; leur science consiste en quelques articles : boire longtemps, dormir peu, connaître et discerner la voie, battre le fer dans les salles d'armes, faire le coup de pistolet et mettre son cheval sur le bon pied. Non, ni l'histoire, ni les chroniques, ni les correspondances intimes, ni les Mémoires de Bassompierre, ni les Historiettes de Tallemant ne pourraient nous donner une idée plus juste, une plus vivante image de la vie que menaient les châtelains de ce temps-là, et de cette féodalité européenne qui devait survivre à la nôtre.

En comparant les trois tableaux de Wouwermans qui se trouvent dans la galerie Delessert, *la Halte*, *l'Abreuvoir* et *le Cheval blanc*, tous intéressants à divers titres, chaque amateur pourra faire, de l'un ou de l'autre, l'objet de sa préférence, mais tous les trois sont de la belle manière du maître. L'exécution en est serrée; la touche est fine, et,

malgré le fondu des couleurs, elle reste ferme : elle rend fort bien, à la façon de Wynants, les menus accidents de terrain, les ornières de la route, les tertres écorchés, sablonneux et grisonnants, les basses plantes qui poussent sous les cailloux. Quoique bien petites, les têtes des personnages sont piquées de quelques rehauts qui en déterminent l'expression. Ces touches, délicatement appliquées à la pointe du pinceau, accusent le gros sourire d'une samaritaine de village, qu'un paysan agace auprès de son puits, expriment la luxure des soldats en liesse et la satisfaction de la cantinière, dont on caresse le menton avant de monter en selle.

Que si, maintenant, pour varier, nous parcourons la distance de Harlem à Anvers, une distance qui se mesure en lieues de Brabant, comme on disait alors, nous pourrons étudier d'autres mœurs, voir une peinture différente, rencontrer des artistes à l'imagination plus ouverte, au pinceau plus large, plus facile et plus spirituel, tels que David Téniers, Van Dyck, Rubens. De Rubens, il n'existe à la galerie Delessert qu'un morceau de 36 centimètres carrés environ, et qui n'est même qu'une esquisse terminée; mais ce morceau est plein de feu, plein de couleur. Les quatre figures qui le composent, la Vierge et sainte Élisabeth, Jésus et saint Jean, figures vivantes et parlantes, sont touchées avec cette liberté qui caractérise les grands maîtres, même dans leurs petits ouvrages, où ils se contentent souvent d'indications éloquentes parce qu'ils savent achever leurs tableaux sans tout dire et demeurer précieux sans se condamner au fini.

L'école flamande est représentée encore ici par un beau portrait de Van Dyck et par une peinture capitale de Téniers. Le portrait, il est célèbre et il a été gravé deux fois (par Théodore Matham et par de Pye). C'est celui de Michel Le Blon, agent de la reine de Suède en Angleterre. Le personnage paraît environ trente-cinq ans. Il a le teint clair et coloré. Il porte une barbe en pointe, une fraise au cou et un manteau de soie sur l'épaule droite. Sa main gauche est ramenée sur la poitrine, l'autre main s'appuie sur la hanche et, pour le dire en passant, ces mains semblent bien être celles du modèle. Van Dyck, cette fois, ne s'est pas servi des *mains* que lui posaient des gens à gages et qu'il a fini par peindre de pratique, après en avoir appris par cœur les proportions élégantes, les doigts allongés, les jointures fines et les raccourcis. D'ailleurs, il n'est pas étonnant qu'il ait mis plus de soin à ce portrait de Michel Le Blon qu'à celui de tel ou tel bourgeois qui n'aurait fait que traverser son atelier. Michel Le Blon était plus qu'un habile diplomate,

plus qu'un agent de la couronne de Suède, d'abord auprès de Charles Ier d'Angleterre, ensuite auprès des États généraux de Hollande; c'était un artiste, un orfévre et un graveur en bois. Il a laissé des suites de planches d'ornements pour les orfévres et les graveurs en taille d'épargne, — on appelait ainsi les graveurs sur bois, — lesquelles planches sont admirables, surtout pour la belle coupe du burin. Les ornements sont blancs sur fond noir, et les traits, quoique extrêmement déliés, dit Mariette, en sont cependant épargnés avec une grande délicatesse. Personne n'a fait, depuis, rien d'approchant. Michel Le Blon était aussi un amateur zélé des belles choses et celui qui de son temps était réputé le meilleur connaisseur. Van Dyck le peignit à Londres en 1637 ou 1638, car Michel Le Blon, qui était né en 1603, avait alors l'âge que semble accuser son portrait.

J'arrive aux trois Téniers de la galerie et je vais tout de suite au plus beau des trois, le *Marché au poisson*. Les figures, un peu plus grandes qu'à l'ordinaire, mesurent environ trente centimètres, on en compte neuf de principales et douze de secondaires. Vers le milieu du tableau, on remarque un homme de qualité, couvert d'un manteau rouge, et coiffé d'un chapeau à plumes; il est suivi de son nègre, et il est occupé à payer le prix de la marée que ses gens emporteront. La scène se passe sur le bord d'un fleuve qui sera, si l'on veut, le Tibre, car on aperçoit au loin une coupole qui ressemble au dôme de Saint-Pierre, et plus près, un édifice énorme et circulaire qui a tout l'air d'être le château Saint-Ange. Mais n'importe: Téniers a pu s'amuser à placer dans le fond de son tableau des monuments dont il avait vu la gravure, car je ne sache point qu'il ait jamais fait le voyage d'Italie; en tout cas, il n'a peint sur ces monuments que le ciel d'Anvers ou de Malines, un ciel brumeux, dont les gris deviennent argentés dans les parties les plus claires, et qui sert à faire valoir et à faire avancer les objets et les figures du premier et du second plan. Et quelles figures! Ce ne sont pas des Romains, bien sûr, ni des pêcheurs des bords du Tibre, mais bien les Flamands que vous connaissez, des têtes à trogne, de joyeux buveurs qui, pour le moment, vendent ou achètent du poisson, en attendant que nous les voyions reparaître attablés avec des cruchons de bière, attaquant un jambon ou jouant aux cartes, ou enfin tournés contre le mur.

Le *Marché au poisson*, dont M. Edmond Hédouin nous a fait ici une brillante eau-forte, une eau-forte de peintre, est un Téniers de premier ordre. Le maître y est tout entier, avec son talent merveilleux pour le paysage, que cependant il subordonne toujours aux figures, celles-ci

LE MARCHÉ AU POISSON

étant touchées avec un esprit incomparable, avec une sûreté, une légèreté qui surprennent l'admiration des amateurs à la centième fois aussi vivement qu'à la première. Là où se reconnaît surtout la supériorité de Téniers, c'est dans l'art avec lequel il imite les objets matériels, les cruches, les terrines, les verres, un jambon, un canard plumé, un poisson aux écailles reluisantes, et autres accessoires, sans toutefois que l'imitation inimitable de ces objets le dispute aux parties vraiment essentielles. Chez lui, c'est toujours la figure humaine qui triomphe. Le gentilhomme à la peau fine, le nègre huileux, le vieux marchand, à la barbe courte et rare, dont le derme présente tous les plis de la ruse, le jeune courtaud qui vide sur le devant les paniers de poissons, les acheteurs, les curieux sont tous peints de cette manière aimable, malicieuse, rapide et comme soufflée, qui semble créer ce qu'elle imite, et dans laquelle ce qui serait pour d'autres une perfection péniblement cherchée, difficile à atteindre et peut-être désespérante, n'est pour Téniers qu'un jeu.

Ceux qui aiment la mer, — pour mon compte, c'est à peine si je puis la voir en peinture, — trouveront ici des *Calmes* de Guillaume van de Velde, une *Mer agitée* de Bakhuizen et une grande *Marine* de Dubbels. Moins connu en France que ses rivaux, peut-être parce qu'il a travaillé beaucoup en Suède ou en Danemark où se trouvent presque tous ses ouvrages, Dubbels est un peintre habile. Nous avons vu de lui, à Copenhague, des morceaux admirables. Il aimait et il excellait à peindre la mer blonde du Nord dans ses moments de tranquillité, lorsqu'elle vient expirer doucement sur la plage, en minces lames d'argent. Le Dubbels de la galerie Delessert représente, sur le devant, une mer houleuse avec une grosse barque marchande, ballottée par les vagues et couverte de leur écume; au centre et à une grande distance, un vaisseau de ligne qui arrive à toutes voiles; à droite, un bateau de pêcheurs.

Je laisse aux marins de profession à décider lequel est le plus vrai, de Dubbels, de Bakhuizen ou de Guillaume van de Velde. Ce qui est certain, c'est que, de ces trois peintres, le dernier est le plus précieux et le plus aimé des Anglais, qui doivent se connaître en marines et qui payent en général plus cher les *Calmes* de Van de Velde que les *Tempêtes* de Bakhuizen. Celui-ci a les qualités fortes; celui-là les qualités fines, et l'on peut ici les comparer l'un à l'autre avec sûreté. Le premier sait exprimer le calme plat de la mer, soit qu'elle présente l'aspect d'une nappe d'huile, soit qu'elle frissonne légèrement au souffle de la brise. Le second a étudié de préférence l'effet des vagues soulevées sous des nuages lourds, le sombre de la mer sillonnée par des

lames aux contours écumeux, qui semblent frangées de lumière. Son atmosphère est épaisse et les ombres portées de ses nuages sur les flots sont presque noires. Van de Velde nous fait sentir la fraîcheur et la transparence de l'air et les profondeurs de la perspective en nous laissant apercevoir, à d'incalculables distances, des navires dont la voile claire se distingue encore sur l'azur léger d'un ciel immense. Bakhuizen nous inquiète, Van de Velde nous rassure, et cependant l'un nous offre ordinairement un point d'appui sur le premier plan de son cadre et c'est du rivage qu'il nous montre les tourmentes de l'Océan; chez l'autre, l'intérêt du tableau ne commence qu'au second plan, de sorte que la plupart de ses toiles paraissent avoir été peintes, non pas sur la jetée, mais sur le pont d'un vaisseau à l'ancre, et s'ouvrant au large, *in altum*.

Il est à remarquer, au surplus, que pour les peintres de marines hollandais, le véritable héros, c'est la mer, tandis que pour les nôtres et notamment pour Joseph Vernet, le personnage essentiel, c'est le marin. Ses tempêtes ne sont imaginées que pour faire vibrer en nous les cordes humaines, pour nous émouvoir fortement à la vue d'une mère échevelée qui va être engloutie, ou d'un naufragé qui est menacé de périr, bien qu'il tienne encore le câble que tirent de tout le poids de leur corps des matelots en détresse. Et même, lorsqu'il ne s'agit pas de remuer en nous la compassion ou la terreur, la figure humaine, chez Vernet, joue toujours le premier rôle, et la nature est rejetée au second plan.

Les cinq tableaux de Joseph Vernet qui font partie de la galerie Delessert ne sont pas tempêtueux : ce sont des rivages, des ports de mer et même des paysages plutôt que des marines. Ils proviennent tous de collections célèbres, telles que le cabinet Tolozan, le cabinet Perregaux. l'*Arc en ciel* et l'*Entrée d'un port* sont les plus beaux, les plus riches en figures, les plus variés. Ici, au moment où l'arc-en-ciel succède à la pluie, une barque en partance pour la pêche sert de spectacle à des curieux venus sur la jetée; un édifice et un navire sur le chantier occupent la gauche du tableau, dont les devants sont animés par des figures de pêcheurs qui chargent des hottes de poisson sur des chevaux. Là, c'est un port dont l'entrée est décorée, à gauche, d'une belle fontaine à gueules de lion, où des femmes viennent puiser de l'eau. Entre les deux lions, s'élève une statue égyptienne mutilée. On distingue dans l'éloignement une tour ronde qui s'élève à l'extrémité d'une jetée peuplée de figures, et un brick hollandais amarré près de là; sur le premier plan, auprès d'une ancre énorme qui se hérisse sur le pavé, une femme se retourne pour parler à deux matelots.

Elles sont remarquables, ces deux peintures; les figures nombreuses qui les animent sont attachantes par le naturel de leurs attitudes, par la vérité de leurs mouvements. Elles n'ont point posé, elles ne posent point: elles ont été observées et saisies dans ces moments où l'homme, ne sachant pas qu'on le regarde, prend les allures ou fait les gestes que la nature lui commande.

On affecte de dédaigner l'École française et même cela est, en France, d'assez bon genre. Et pourtant, quand j'y pense, je constate qu'il n'y a pas une seule branche de l'art, depuis la plus haute jusqu'à la plus humble, dans laquelle notre école ne puisse se prévaloir d'un maître hors ligne. N'avons-nous pas un Poussin pour la peinture héroïque et historique, un Lesueur pour l'expression du sentiment religieux? Claude Lorrain a-t-il son égal pour les paysages sublimes? Ne sont-ils pas de premier ordre, les Amours de Prudhon, les portraits d'Ingres, les cavaleries de Géricault, les satires crayonnées de Charlet? Quelqu'un en Italie, en Hollande, en Allemagne, en Angleterre, en Espagne, a-t-il égalé le baron Gros dans la conception et l'exécution des batailles épiques et vivantes? Et dans le genre des intérieurs, des marines, des natures mortes, y a-t-il beaucoup de maîtres supérieurs à Granet, à Joseph Vernet, à Chardin? Mais, dira-t-on, la peinture anecdotique et familière a enfanté des merveilles dans les Pays-Bas, et l'exécution y a été portée à un point que les Français n'ont pas su atteindre. — Cela n'est plus possible à dire depuis que nous avons Meissonier.

Oui, les Meissoniers valent bien, ce me semble, avec d'autres qualités, les petits maîtres hollandais. L'observation profonde, le caractère des époques, des personnes et des choses scruté jusqu'au tuf, la signification des accessoires, l'excellence de la touche, qui conserve, chose admirable, de la liberté, de la largeur même, dans le plus prodigieux fini, tout cela fait de Meissonier un peintre que l'École française peut opposer à l'École de Hollande.

Dans son premier ou son second tableau, qui est justement un de ceux que possède la famille Delessert, *la Partie d'échecs*, on remarque un défaut dont l'artiste s'est plus tard corrigé et qui tient à ce que son point de distance (c'est-à-dire le point qui marque la distance du spectateur au tableau) étant placé trop près, la diminution des objets se fait brusquement et d'une manière qui nous étonne et nous choque, précisément à cause d'une fidélité trop rigoureuse. En s'éloignant davantage, le peintre aurait vu les pieds de la table moins inégaux. Le personnage du premier plan, qui est vu en profil perdu, ne paraîtrait pas en disproportion avec

celui du troisième plan qui n'est séparé de lui que par la largeur d'une table d'échecs. Mais, en revanche, quelle justesse dans les postures! quelle expression dans les physionomies! comme il est ravi intérieurement, celui qui a mis son adversaire à deux doigts de sa perte par une manœuvre imprévue du cavalier ou du fou, et qui attend, immobile, silencieux, l'effet du coup terrible qu'il avait depuis longtemps médité! Penché sur son jeu, soutenant de sa main droite son front plissé, absorbé à tel point qu'il n'entendrait pas le bruit d'un tremblement de terre, les muscles de la face ravagés par la perplexité qui le torture, le partenaire qui se voit traqué dans ses retranchements ne veut pas s'avouer sa défaite et il combine encore une défense désespérée.

Mais un pion obscur, sorti de quelque coin,
Va dire au roi des noirs : tu n'iras pas plus loin!

Ce qui est parfait dans les œuvres de Meissonier, c'est le choix des modèles, et la ciselure, pour ainsi dire, des caractères. Jamais on ne rencontrera chez lui un monsieur d'aujourd'hui sous les habits d'un homme d'autrefois. Les meubles, les lambris, les parquets, les gravures et le cartel accrochés à la muraille, tout appartient à l'époque où la scène a dû se passer, vers 1768-1770, sous le ministère du duc de Choiseul. Quant au personnage vêtu de noir qui suit de l'œil la partie en mettant le bout de ses doigts dans sa tabatière, il n'est pas moins admirable que les autres pour l'expression d'impartialité qui le distingue, bien qu'il semble réprimer un léger mouvement de curiosité et peut-être de satisfaction, en voyant la position critique, le péril imminent de l'un des joueurs.

Et cependant cette partie d'échecs n'est pas le chef-d'œuvre de Meissonier, et, pour ma part, je préfère *les Amateurs de peinture*. C'est le troisième tableau que fit le jeune maître, et il l'exposa au Salon de 1843. Il est plus riche en détails que *la Partie d'échecs*. On y voit un peintre à son chevalet, au milieu d'un atelier rempli de choses, toiles ébauchées, portefeuilles d'estampes, bouteilles de vernis, palettes, paravent. Deux amateurs le regardent travailler. Celui qui est le plus près du spectateur et qui a un doigt sur la pomme de sa canne, prend les airs penchés et capables d'un connaisseur consommé. C'est le Turcaret : il en aura pour son argent; il veut bien sourire. L'autre amateur est pénétré d'une admiration réservée et muette. L'artiste? il est tout plein de son œuvre commencée ; mais il n'oublie pas qu'on l'observe et il s'applique à chaque coup de pinceau. Nous voilà transportés au XVIIIe siècle,

AMATEURS DE PEINTURE

dans l'atelier de Carle Vanloo peut-être, ou de quelqu'un de ces peintres qui ont inspiré à Diderot ses plus belles pages. Il existe une eau-forte de Boucher, si j'ai bonne mémoire, qui représente un peintre à son chevalet, comme celui-ci, en veste et coiffé d'un mouchoir qui joue le bonnet de Mezzetin. Quand il fait un tableau, Meissonier a déjà connu, a déjà vu tout ce qu'il lui était nécesssaire de connaître et de voir. Sa fantaisie s'enferme dans le cercle inflexible du vrai, à ce point qu'elle ressemble à de la mémoire. On dirait qu'il a vécu du temps des encyclopédistes, qu'il a pratiqué le monde d'alors, qu'il en sait non-seulement les allures, le costume, l'extérieur, mais les mœurs et les pensées. Croyez-bien que des amateurs de peinture qui étaient des gentilshommes, des conseillers au parlement ou des bourgeois raffinés, ne se comportaient pas devant un tableau comme on se comporte aujourd'hui; ils le regardaient avec d'autres yeux ; ils avaient pour en parler, pour l'admirer, d'autres façons, un autre air.

Ah! j'ignore ce que pensera la postérité de notre art, et, si je suis convaincu que Meissonier survivra, je demeure incertain sur l'avenir de beaucoup d'autres. Je rencontre ici des ouvrages qui ont eu, dans le temps de leur apparition, un succès universel, qui ont fait les délices de nos pères, et même les délices de notre génération, et je suis tout étonné de ne plus les reconnaître. La galerie Delessert renferme une quantité de tableaux modernes, français et flamands, que M. Benjamin Delessert avait achetés aux expositions du Louvre au fur et à mesure que la renommée les consacrait. Ce sont des pâturages de Berré, d'Ommeganck et de Kobell, des paysages de Schelfout et de Koekkoek (prononcer *coucouq* pour ménager un peu nos oreilles), les premiers envois de Leys, de Van Hove, de Verveer, les essais de Wilhems; ensuite des morceaux choisis de Jolivard, de Goureau, de Jacomin, de Bonnefond, de Justin Ouvrié, de Beaume, de Charles Béranger, un intérieur de Bouton : *les Thermes de Julien*, une vue de Venise par Joyant : *le Grand-Canal*, enfin deux morceaux curieux du Genevois Töpffer... Je dois le dire, beaucoup de ces tableaux me paraissent maintenant *démodés*. Je ne dis pas cela pour Granet, qui reste un maître dans le *Cloître de Saint-Étienne-du-Mont*, ni pour Xavier Le Prince, dont les œuvres conservent leur intérêt, grâce à la bonhomie, à l'accent naturel qui les distinguent et qui rendent encore amusant à voir son *Atelier de Cochereau*, ni même pour Drolling, que nous jugerions moins sévèrement s'il était hollandais, et qui me semble préférable, en tout cas, à Schalcken et aux imitateurs de Gérard Dov, quand je regarde cet *Intérieur de salle à manger*, où je revois le

bourgeois de la Restauration tel que je l'ai vu dans mon enfance, prenant son café dans une chambre à poêle. Sa servante achève de serrer l'argenterie dans un placard; par une porte ouverte, on aperçoit tout au au fond un petit salon parqueté et ciré à miroir, où une jeune fille, vêtue comme pouvait l'être la duchesse de Berri en négligé, étudie sur son piano je ne sais quel air... peut-être la valse de la Reine de Prusse ou la romance du *Bouton de rose*... Une pensée, après tout, me frappe et me touche, c'est que les naïfs ne périssent point, sans doute parce que l'attachement à la nature a toujours de quoi nous plaire.

Dans les régions de la poésie et de l'esprit, les goûts sont beaucoup plus inconstants. Je ne sais, encore une fois, ce que penseront les amateurs qui vont venir à la vente Delessert, de tous les coins de l'Europe et de l'Amérique, je ne sais, dis-je, ce qu'ils penseront du *Bélisaire* de Gérard. Le grand tableau de cette composition fut peint pour Isabey; il devint plus tard la propriété du prince Eugène, et il fit partie de la galerie Leuchtenberg, qui, de Munich, a été transportée en Russie. La répétition réduite que possède la famille Delessert provient de la galerie Sommariva. Mérimée le père y a travaillé. Le dessin en est ferme, correct et pur; mais la couleur est plus molle ici que dans le tableau de Munich et l'exécution a moins de vivacité et d'entrain, surtout dans le fond de paysage où les teintes du couchant produisent une impression de mélancolie. Chose singulière! les élèves de David ont été pourchassés par le romantisme comme ayant négligé le matériel de l'art, et pourtant ce n'est pas là le côté faible de Gérard, du moins dans ses premiers ouvrages, et celui-ci fut peint, pour la gravure de Desnoyers, en 1797. Le tort du peintre n'est donc pas d'avoir été insuffisant dans les qualités voulues de la peinture proprement dite; c'est d'avoir conçu son tableau en dehors de la vérité historique, et d'après un conte forgé au XIIe siècle sur la prétendue mendicité à laquelle aurait été réduit Bélisaire aveugle. Enchérissant encore sur la légende et comme pour combler la mesure des malheurs qui devaient rendre son héros intéressant, Gérard l'a représenté devenu à son tour, lui aveugle, le soutien de son guide qui, blessé par la piqûre d'un serpent, paraît sur le point d'expirer dans les bras du vieux capitaine. Tous les éléments de la terreur et de la pitié sont réunis dans ce groupe. La nuit approche, et Bélisaire marche à tâtons dans la campagne, au bord d'un fleuve qui brille des feux du soir et dans lequel il va peut-être se précipiter, n'ayant plus pour se diriger les avertissements et les yeux de son guide qui se meurt. Malheureusement, quelque chose de prémédité, de factice et de théâtral dérange l'émotion et refroidit ce drame dont le personnage classique est plongé dans une situation roman-

tique, avec une intention trop évidente de personnifier le grand homme victime de l'ingratitude humaine et de l'envie.

Mais si l'on veut connaître jusqu'où va l'empire de la mode sur les arts comme sur les lettres, sur nos pensées comme sur nos costumes, il faut revoir ce qu'on appelle la peinture de 1830, celle qui a régné en France durant le triomphe du romantisme, de 1824 à 1840 environ. Hélas! cette peinture est déjà quelque peu surannée. Elle a aussi ses tons de convention, son maniérisme. Elle nous paraît d'une liberté quelque peu impertinente, trop crâne et trop *de chic* comme disent les peintres. Heureux celui qui résiste aux inconstances de la mode et qui a reçu, sans en mourir, ses coups d'éventail : soit dit à propos des *Funérailles du Titien*, par M. Alexandre Hesse, qui a pourtant sacrifié comme les autres au goût de son temps. Ce tableau, nous le vîmes au sortir du collége, et le souvenir que nous en avions conservé était celui d'une toile cinq ou six fois plus grande qu'elle n'est en réalité, et dont les figures eussent été de proportions naturelles. Quelle a été notre surprise de le revoir dans ses dimensions vraies, qui sont deux mètres de large environ sur un mètre et demi de hauteur! Au surplus, notre méprise fait honneur au peintre; elle prouve qu'il avait imprimé à son œuvre un cachet de grandeur.

Elle est, en effet, pleine d'air, pleine d'espace et de monde, cette composition qui fit il y a trente-cinq ans tant de bruit. Le corps du centenaire Titien est porté sur un brancard par ses amis et ses élèves, qui sortent de la basilique de Saint-Marc et se dirigent vers les Procuraties neuves. Le convoi est arrêté un instant dans sa marche par la rencontre d'un cadavre abandonné sur la place publique et que l'on écarte pour faire passer un mort plus illustre. Sur le devant, une femme pleure son mari expiré, tandis qu'une autre déjà morte est attachée à une planche pour être jetée à la hâte dans quelque fosse. Tout est vivement pittoresque dans ce tableau : les nus avec les colorations diverses de la vie, de la peste et de la mort, la richesse des costumes et des accessoires, les pourpoints de velours, les simarres de taffetas, les chasubles, les surplis, la croix d'or, la bannière et enfin la façade du palais ducal, donnant sur la Piazzetta, avec ses murs en marbre blanc, coupé de losanges couleur saumon, et ses rares fenêtres en ogives sur des trèfles arabes, et son grand balcon enjolivé de sculptures chimériques. La fille du Titien, qui s'est jetée en pleurant dans les bras d'un ami, laisse voir en ce moment sa chevelure dorée, sa nuque fauve et ses blondes épaules. Le peintre s'est représenté lui-même sous les traits d'un magistrat en robe bleue qui, placé à la tête du cortége, accompagne avec d'autres personnages un

archevêque revêtu de ses habits pontificaux. Toute cette partie du tableau est faite avec soin, d'une exécution qui est serrée quoiqu'elle paraisse libre, et quelques têtes en sont admirables, entre autres celle du prélat et celle du peintre.

La mode! elle n'a pas tout aboli, Dieu en soit loué! Elle a respecté, entre autres œuvres, celles de Bonnington qui fut, parmi nous, un des initiateurs du romantisme et qui fit l'admiration d'Eugène Delacroix. C'est dans la galerie Delessert que se trouve le fameux petit tableau représentant Marguerite de Navarre et François Ier, lorsque le roi montre à sa sœur ces vers écrits sur une vitre :

Souvent femme varie,
Bien fol est qui s'y fie.

Tout le romantisme contemporain est renfermé dans ce tableau de Bonnington : la couleur en est pétrie sur les palettes de Titien et de Véronèse; la lumière y est comprimée et mystérieuse comme celle de Rembrandt. Les figures ont une désinvolture aimable et une suprême distinction. C'est un bijou qui n'a rien perdu de son prix, et dont le temps a, au contraire, doublé la valeur.

Il va sans dire que nous n'avons pas à refaire ici le catalogue de la galerie Delessert, et que nous avons dû seulement toucher un mot des principales peintures qui la composent, ou au moins de celles qui nous ont le plus frappé. Cependant, nous ne finirons point cette rapide revue sans revenir sur ce que nous avions affirmé en commençant, à savoir que la galerie Delessert ne contenait qu'un seul échantillon de l'école italienne, un Raphaël. Deux Vierges de Sasso Ferrato et deux Vues de Venise par Canaletti valent bien qu'on en parle. Sasso Ferrato n'a fait que des Vierges d'oratoire. Son type est celui d'une fille du peuple, simple et pure, délicate de sentiments, robuste de formes. Soit que la Madone tienne l'Enfant souriant dans ses bras ou endormi sur ses genoux, soit qu'elle joigne ses mains pour la prière, Sasso Ferrato lui jette sur la tête un voile blanc et sur les épaules un manteau bleu. Si la robe se voit, elle est rouge, mais souvent elle est cachée par le cadre qui coupe la figure un peu au-dessus du sein; ce rouge, d'ailleurs, et ce bleu sont un peu durs, comme si le peintre eût voulu laisser à chaque ton son intensité, sa virginité. Sasso Ferrato est partout le peintre des dévots; à Rome, c'est le Raphaël des Transtévérins.

Pour ce qui est des Canaletti, on n'en peut guère rencontrer de plus

A. Salmon, à Paris.

charmants. Ce sont des *vues* qui réjouiront ceux qui ont passé quelques mois ou quelques jours de leur vie à Venise. Ils reconnaîtront, dans l'une, le palais Grassi, l'église San Samuele, le palais Malipiero; dans l'autre, l'entrée du Canareggio et l'église San-Geremia. Au temps où nous fîmes notre premier voyage à Venise avec Paul de Saint-Victor, le palais Grassi était devenu l'hôtel de l'empereur d'Autriche. C'est une construction grandiose dont le rez-de-chaussée est rustique en rudes bossages, et dont les étages supérieurs sont plaqués d'ordres ionique et corinthien. Quand ils ne représentent point, par exception, quelque fête vénitienne, quelques amusements du carnaval, les tableaux de Canaletti sont empreints de cette noble mélancolie qui s'attache aux lagunes et aux palais de Venise, et que l'on pourrait croire inexprimable si George Sand ne l'avait si bien exprimée. Ils sont silencieux, pour ainsi dire, ces tableaux, les gondoles qui les traversent n'y font, ce semble, aucun bruit. Pourtant le rayon de soleil qui les saisit au passage, les fait saillir vivement sur le fond des eaux vertes ou des murailles de marbre dégradées. Mais l'impression que produisent les peintures d'Antonio Canale est exactement celle que procure la réalité. En les voyant, l'on se sent transporté dans une ville où l'on n'entendra ni roulement de voitures ni piétinement de chevaux. Ville étrange qui surprend toujours le voyageur le mieux averti! La locomotion en gondoles y est une volupté que le mystère enveloppe, et le mouvement même y est un repos.

Nous avons raconté dans l'*Histoire des peintres de l'École française* — car j'en reviens aux nôtres — comment Carle Vernet avait débuté jadis par le *Triomphe de Paul-Émile*, afin de concilier son goût naissant pour les chevaux avec le respect de l'antiquité recommandé par les succès et par l'autorité de Vien. Ce *Triomphe de Paul-Émile*, nous l'avons retrouvé ici avec bonheur; il est oblong de forme. On y voit passer, entre deux arcs qui sont placés aux deux extrémités de la toile, sur un char, couronné par une Victoire en bronze doré, le vainqueur de Persée, précédé et suivi d'une foule de centurions, de soldats, de licteurs, de prisonniers, de matrones, de jeunes filles et d'enfants; quelques cavaliers à la tournure héroïque, mais dont les montures sont plus vraies et plus vivantes que celles qu'on avait peintes jusqu'alors dans notre école, animent le cortége, en rompent les lignes et le varient. Des montagnes et des fabriques à la Poussin servent de fond à la marche du triomphateur: mais certains morceaux pris sur nature et d'une grâce moins solennelle rappellent aussi les paysages si décoratifs de Hubert Robert, et ramènent le style français dans cette composition antique. Carle Vernet avait com-

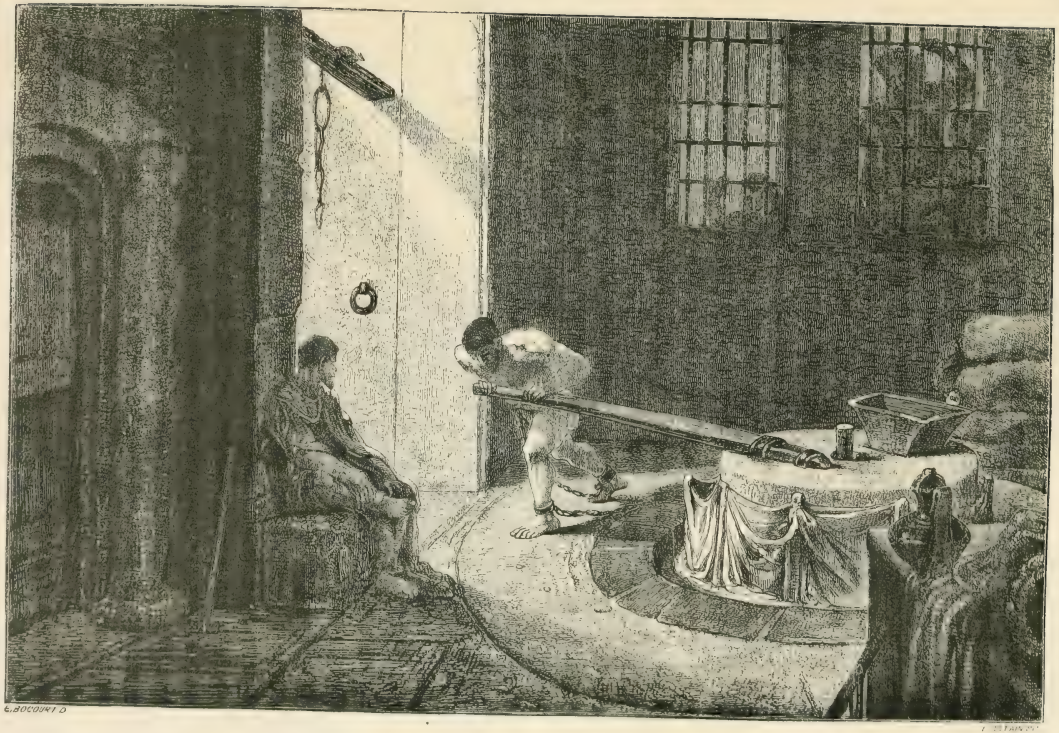
mencé son tableau sans arrêter de plan, et comme son sujet allait s'agrandissant ou plutôt s'élargissant au fur et à mesure, il fut obligé d'acheter une seconde toile pour l'ajouter à la première, puis une troisième toile, de façon que l'atelier devenant trop petit, il fallut enfoncer la porte pour donner passage à la nouvelle rallonge.

Pendant qu'il terminait ce *Triomphe de Paul-Émile*, en l'année 1787, Carle reçut la visite de son père, qui était accompagné de Moreau le jeune, dessinateur et graveur du cabinet du roi. Celui-ci venait dans l'intention secrète de vérifier le talent d'un futur gendre. « Tu es un peintre, s'écria Joseph Vernet, en se jetant au cou de son fils. — Oui, oui, il est un peintre, » dit Moreau, et dès ce moment fut arrêté le mariage de Carle avec la fille du graveur.

Ici finissent les observations que nous a suggérées la galerie Delessert, en ce qui touche les tableaux; mais il nous reste un mot à dire sur les dessins de l'*Histoire de Samson* par Decamps, dessins qui furent exposés en 1845, il nous en souvient, dans la salle des Sept Cheminées. Cette vaste salle était alors délabrée et ordinairement déserte : l'exposition des dessins de Decamps y avait amené la foule des visiteurs. Du fusain, du lavis, de la gouache, quelques touches de pastels, voilà ce que le peintre a employé pour exécuter des dessins qui ont la consistance, le charme, la profondeur d'une peinture à l'huile. Ils sont au nombre de neuf, dont trois mesurent en longueur le double des autres, et ils composent ainsi une ordonnance à compartiments inégaux et symétriques, en forme de frise.

Dès le premier dessin, l'*Apparition de l'Ange à Manué*, le lieu de la scène est parfaitement décrit. On y est; on en touche du doigt les terrains calcinés et fendus, les arbustes tourmentés, les pierres chaudes. L'artiste a rapporté dans son cœur et sur sa palette la terre et le ciel de l'Orient. Mais les figures de ce premier tableau sont peu remarquables. En revanche, le second a quelque chose de prodigieux, de fantastique; c'est l'incendie qu'ont allumé dans le pays des Philistins les trois cents renards que Samson y fit courir après leur avoir attaché des flambeaux à la queue. Rien de plus étonnant que ces moissons fumantes, ces troupeaux en fuite, ces quadrupèdes en flammes, que le fils de Manué contemple, tranquillement assis sur une pierre et souriant à sa vengeance.

Le troisième dessin est un effet de nuit sourd et sinistre, où un soupçon de clarté laisse voir Samson emportant sur son dos les portes de Gaza, tandis que sur le rempart veille le fantôme noct urne d'une sentinelle immobile. L'Hercule juif reparaît dans la quatrième composition, étranglant un lion comme il eût fait d'un chevreau, et dans la cinquième,



SAMSON TOURNANT LA MEULE, PAR DECAMPS. (Galerie Delessert.)

rompant les cordes dont on l'avait garrotté et agitant sa terrible chevelure. Ce dessin présente un effet de clair-obscur rembranesque, dans une chambre où le jour, ne pénétrant qu'à travers les arabesques d'un store asiatique, éclaire la courtisane Dalila couchée sur un lit de repos. Viennent ensuite la scène où Samson lâchement trahi, les cheveux coupés et à moitié nu, est amené captif: puis celle où le malheureux, les yeux crevés, est attelé à la meule d'un moulin et la tourne d'un bras vigoureux en attendant que sa chevelure ait repoussé; enfin le dernier acte du drame, l'écrasement des Philistins sous les pierres du temple de Dagon.

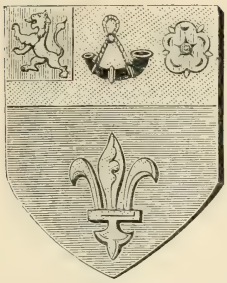
Ils célébraient leur victoire dans un festin splendide; les femmes se couronnaient de fleurs, vidant les amphores, emplissant les coupes, lorsque, par un effort surhumain, le héros aveugle, qui a retrouvé sa force avec sa crinière, secoue et démolit le temple: les tambours des colonnes se disjoignent, les murailles chancellent, les architraves penchent, les corniches se renversent: une grappe de femmes échevelées tombe la tête en bas sur une foule de convives qui se précipite aux portes avec la folie de la peur. Un serviteur se sauve d'un seul bond et ne tient déjà plus au cadre, et Samson attend la mort sous le palais qui va l'écraser.

Heureux celui qui pourra enchérir jusqu'au bout ces dessins superbes! et Dieu veuille qu'ils ne soient pas emportés en Angleterre ou en Amérique. Aucun des ouvrages laissés par Decamps ne porte, en effet, une plus forte empreinte de sa personnalité, de son humeur et de la poésie farouche qui le possédait. Quand il fit les dessins de l'histoire de Samson, il était dans la force de l'âge. Comment et en quel lieu il les conçut et les exécuta, son frère me le dit alors. Il s'était retiré dans une misérable maison perdue au milieu d'une forêt (la forêt de Compiègne), sur la lisière d'une avenue non fréquentée où poussaient de hautes herbes. Cette maison tenait lieu d'auberge aux bûcherons, aux braconniers, à ceux que Fenimore Cooper appelle des *bas de cuir*. On n'y entendait d'autre bruit que le mugissement de la forêt, le cri des oiseaux de proie et, par intervalles, la détonation éloignée d'un coup de fusil. C'est là, dans cette hôtellerie sauvage, au sein de cette nature solitaire et agreste, que Decamps fit les dessins dont nous venons de parler, et rien qu'en vertu de ce souvenir j'y attache un plus grand prix qu'à tous les autres.

Et maintenant il n'en fera plus! et ses œuvres sont dispersées, et ses dessins vont aller je ne sais où, et cette galerie où nous sommes va être dans quelques jours dispersée elle-même, dissoute et disparue... Ainsi vont les choses, qui toutes s'en vont... à l'exception de l'art qui est, par essence, immortel.

CHARLES BLANC.

GÉNIE DE RUBENS



Le premier trait qui frappe dans ce grand homme, c'est son immense fécondité. On évalue à treize cents le nombre de ses toiles[1]. Plusieurs ont cent pieds, deux cents pieds carrés de surface et même davantage; le *Jugement dernier* de la Pinacothèque en a deux cent soixante-dix. Une moyenne proportionnelle donnerait le chiffre de neuf mètres carrés, ce qui fait un total de 11,700 mètres, lesquels formeraient une bande de trois lieues de long sur un mètre de large; et comme l'auteur n'a guère pu travailler plus de onze mille jours, il doit avoir exécuté, pendant chacun de ces jours, un mètre au moins de peinture. Un morceau ordinaire ne lui coûtait que huit ou neuf jours de travail. Il ne lui fallut que deux ans et demi pour expédier la galerie de Médicis, vingt et une pages énormes, et encore fut-il bien loin d'y consacrer tout son temps: il menait de front les trente-neuf tableaux que lui avaient demandés les jésuites d'Anvers. Il commença un matin et acheva le soir la fameuse kermesse du Louvre. Gevaerts, ami intime et neveu de Rubens, nous apprend qu'il l'a vu bien des fois dessiner à l'improviste, en causant, un même sujet de trois ou quatre manières différentes, et qu'il peignait une esquisse avec la même rapidité. Non-seulement il a historié de larges espaces, mais sur chaque point de cette vaste arène il a condensé les effets, multiplié les personnages, les lignes, les coups de pinceau. Il n'était point de ces hommes qui tournent les problèmes, qui se facilitent leur tâche. Il aurait pu, comme les Van Oost, placer deux ou trois figures au milieu de monuments sans fin, de draperies colossales ou d'autres accessoires

1. Cette estimation est très-faible, puisque l'on connaît 1306 planches gravées d'après les tableaux et dessins de Rubens, et toutes ses peintures n'ont pas été reproduites par le burin; mais j'ai voulu adopter un chiffre indiscutable.

traités à la brosse. Pour quiconque travaille de cette manière, une page considérable ne demande pas plus d'efforts, de soins et de temps qu'une œuvre très-bornée. Mais un procédé si leste ne convenait pas à Rubens; ses œuvres ne lui semblaient jamais assez pleines, assez riches, assez dignes d'attention. Il déployait toujours toutes ses ressources, et son activité infatigable se portait sur tous les points de son œuvre. Quelque direction que prennent les yeux, ils rencontrent donc des objets intéressants; les parties même qu'on néglige d'ordinaire, il les traite avec une égale conscience. Les personnages du second, du troisième plan sont aussi finis que ceux du premier, sans que les lois de la perspective en souffrent : il y a dans quelques-unes de ses toiles des prodiges sous ce rapport. Combien ces scrupuleuses habitudes doivent augmenter l'admiration des juges réfléchis! Le peintre avait une double force de production, puisqu'il multipliait non-seulement les tableaux, mais les effets et les beautés dans chacune de ses œuvres. Si l'on feuillette l'histoire de l'art, si l'on examine les titres des grands dessinateurs, des grands coloristes, on verra que nul n'a eu autant de puissance. Oui, j'ose le dire, ce Michel-Ange du Nord l'emporte sur le Michel-Ange italien. Sans doute le *Jugement dernier*, les *Sibylles*, le *Moïse*, les tombeaux des Médicis, l'église Saint-Pierre et d'autres créations attestent une vigueur extraordinaire. Mais Rubens n'a pas montré moins d'énergie, quand l'énergie était opportune. On trouve dans ses lignes la même puissance, la même ampleur dans ses formes, la même violence dans ses expressions, la même audace dans ses raccourcis; la chair, les os, les tendons, les mouvements, les attitudes, il les manie avec une fermeté, une assurance magistrales. Michel-Ange était peut-être plus savant; il n'était ni plus fougueux, ni plus robuste, ni plus dramatique. Quoiqu'il soit mort plus âgé que Rubens, qu'il n'ait rien eu à démêler avec la politique, son bagage entier, peinture, sculpture, architecture, n'égale pas la vingtième partie des travaux de Rubens. Or, dans un parallèle comme celui-ci, la quantité doit être prise en considération; elle forme un des éléments du problème : car il faut une bien autre vigueur pour produire sans relâche des œuvres excellentes que pour produire de loin en loin un morceau capital. Le génie du peintre italien s'épanchait d'une manière intermittente; celui de Rubens était un fleuve qui coulait toujours à pleins bords.

A la fécondité il joignait la variété. Dans quel genre n'a-t-il pas fait irruption, avec son bonheur et son audace habituels? Aucun district de la peinture ne pouvait se soustraire à son ardeur envahissante, et il étendit ses conquêtes sur le domaine entier de l'art. Les scènes pieuses, les sujets historiques, le portrait, l'allégorie, les épisodes familiers, les

bacchanales, le paysage et les animaux, il a tout traité, sans jamais perdre sa verve intarissable. Il voulait montrer son talent et en jouir sous toutes les formes : la gloire des hommes spéciaux eût, je pense, provoqué ses dédains. Ne voir et ne rendre qu'un des aspects, qu'un des objets de la nature, ne peindre que des fleurs, des corps habillés ou sans vêtements, des clairs de lune ou des mers orageuses, c'est mutiler, rétrécir son intelligence, l'abaisser au niveau d'une mécanique, dont les produits sont invariablement les mêmes. La fière imagination de Pierre-Paul rêvait autre chose. Il figurait tantôt le Christ armé de la foudre et menaçant le monde, les réprouvés tombant du ciel dans les abîmes de l'enfer, le cénacle des dieux païens sur les nuages de l'Olympe; tantôt Henri IV admirant le portrait de Marie de Médicis, ou la tête de Cyrus abreuvée de sang par une implacable et victorieuse ennemie; tantôt Silène ivre de boisson et de luxure, ayant pour diriger sa marche deux nymphes agaçantes; puis une kermesse effrénée, une véritable orgie flamande, une chasse aux lions, affreuse mêlée d'hommes et d'animaux qui inspire la terreur, ou un site tranquille, avec des arbres couronnés d'or et un splendide arc-en-ciel dominant vallons et coteaux.

Plusieurs toiles donnent la certitude que ce vigoureux génie avait en outre des instincts de grâce et de délicatesse. Les *Jardins d'amour* ont été une des sources d'inspiration dans lesquelles puisa l'élégante et poétique fantaisie de Watteau [1]. On connaît l'agencement de cette composition fameuse, que Pierre-Paul a souvent reproduite : un beau parc, une fontaine jaillissante, des groupes d'amants debout, assis, accoudés sur l'herbe, qui se débitent de tendres propos, s'admirent, se courtisent, une fête de la nature et une fête du cœur. Je n'ai point vu toutes les pages où Rubens a traité ce motif, mais j'ai vu celle de Dresde qu'on estime une des plus parfaites. Quelle douce joie! quel bonheur tranquille! Regardez cette jolie femme, qui, la tête appuyée sur sa main, écoute d'un air ravi les galants discours d'un jeune homme; celle-là, en souriant, tire par le bras, pour le faire lever, son compagnon trop langoureux. Une blonde timide, qu'un beau cavalier tient par la taille, hésite à se diriger vers la source aux flots intarissables; mais l'Amour, le dieu mythologique, la pousse malicieusement au but qu'elle convoite. Et cette grotte, cette cascade dans le fond, cette Vénus au-dessus, croyez-vous qu'on puisse rien imaginer de plus coquet? Le peintre anversois, dont les allégories sont souvent ennuyeuses, a eu cette fois le bonheur d'en

1. Il a directement imité l'attitude originale et gracieuse du jeune homme assis à terre.

trouver une qui flatte tous les esprits, un rêve de l'âge d'or en des temps prosaïques. Cette image voluptueuse réunit, comme les scènes de Watteau, le calme de la vie champêtre à l'élégance des classes aristocratiques. Et une si douce églogue ayant inspiré l'auteur, il a fait une merveille de coloris : jamais il n'a trouvé des tons plus brillants et plus harmonieux, jamais il n'a opposé avec plus de force et de délicatesse la lumière et l'ombre.

Une esquisse très-finie de cette page charmante, que possède à Ypres M. Boedt, a presque l'importance d'un tableau achevé. La composition, dans son aspect d'ensemble, est même supérieure à celle de la grande toile; le fond est mieux rempli, mieux agencé, plus doux à l'œil. En exécutant le morceau définitif, le peintre a modifié son plan d'une façon regrettable. Un groupe d'amours qui planent sur la gauche, dans l'essai, et animent l'angle supérieur de la toile, est remplacé dans le tableau, contrairement aux principes de Rubens, par un arbre vulgaire, d'un effet beaucoup moins heureux. La statue de l'ébauche, une Vénus accroupie, a une bien plus gracieuse tournure que la statue droite de la production terminée. On aimerait mieux ne pas voir dans celle-ci quelques personnages absents du programme. La finesse des tons, l'opulence et l'harmonie de la couleur égalent ce petit joyau à tous les chefs-d'œuvre du maître [1].

Une autre preuve que l'imagination de Rubens n'était pas fermée à la poésie des sentiments délicats, c'est le charme des tableaux où il a peint l'enfance. Quel ravissant bambin que le Christ endormi sur les genoux de sa mère! Quelle scène gracieuse que le *Petit Jésus s'amusant avec un agneau, en compagnie de saint Jean*, et comme les figures y sont habilement associées au paysage [2] ! Tout le monde a entendu parler du groupe des marmots sans le moindre costume, qui portent une guirlande de fruits, dans la Pinacothèque [3]; on ne saurait voir de plus admirables gamins, des formes plus opulentes, des mines plus joyeuses et des chairs plus vraies.

1. Il serait fâcheux que cette admirable page sortît de Belgique et ne fût point acquise, un jour ou l'autre, pour le musée d'Ypres. Vienne, Madrid, Gotha, possèdent d'autres *Jardins d'Amour*. Le plus important, comme dimension, est celui d'Espagne. Il a 7 pieds de haut sur 10 de large. Sous un portique, à droite, les trois Grâces et Junon forment un appendice qui ne me plaît guère, qui enlève au sujet toute réalité. Le tableau de Vienne n'a que 2 pieds 4 pouces de haut sur 3 pieds 4 pouces de large; celui de Dresde mesure 3 pieds 3 pouces de hauteur, 4 pieds 2 pouces de largeur. La galerie impériale du Belvédère possède en outre une œuvre analogue, de jeunes cavaliers et de jeunes dames qui se divertissent dans un parc.

2. Galerie de Schleissheim, n° 566.

3. N° 263, première série.

Rubens ne traitait pas seulement avec plaisir les genres les moins pareils, il variait encore les dimensions de ses ouvrages. Cette main impatiente, qui venait de parcourir une toile énorme, se modérait au gré de l'artiste et coloriait prudemment une surface restreinte, en conservant toutefois ses grandes allures. Quelques-uns de ses petits tableaux sont des chefs-d'œuvre, où la finesse le dispute à la verve et aux autres qualités. *La Famille de Loth quittant Sodome*, charmante production exposée dans les salles du Louvre, efface les Mieris, les Metzu et les Van Balen. L'opulence et l'harmonie des couleurs ne sauraient être portées plus loin.

Le dernier maître de Rubens lui avait appris l'art de composer habilement ; mais ce qui n'était chez Otho Vænius qu'une adroite méthode et un procédé en quelque sorte matériel devint chez son disciple une vivante qualité. Peu d'hommes ont été aussi forts que lui sur ce point, quand il a voulu se donner la peine de réfléchir, ou quand le motif même qu'il devait traiter le lui permettait. On ne lui a pas à cet égard rendu justice; son immense talent de composition n'est point apprécié. Une des pages où il ressort le mieux jouit pourtant d'une vaste réputation : tout le monde parle de la fameuse *Descente de croix*, placée dans la cathédrale d'Anvers, mais peu de personnes l'analysent et cherchent à en comprendre la beauté. Comme exécution, cette page ne l'emporte point sur beaucoup d'autres, qui font honneur au même artiste : le coloris, endommagé par des restaurations maladroites, a beaucoup perdu sous le rapport de la finesse, de l'éclat et de l'harmonie ; le fond, jadis bleu, est devenu noir [1]. Ni les types, ni le dessin, ni les poses ne forment exception dans l'œuvre du maître. L'abandon et la pesanteur du cadavre sont seuls rendus avec une perfection incomparable. Cette lourdeur tragique se rattache aussi d'une manière intime à l'idée mère du tableau. Le peintre de la vie, de l'ardeur et de la fougue, a aimé par opposition à exprimer la mort et le repos éternel. Une conception antichrétienne a inspiré la *Descente de croix*, et jamais œuvre moins pieuse n'a orné une église. Un panthéiste ne l'eût point exécutée différemment. Le corps de Jésus n'est point celui d'un Dieu, qui doit ressusciter le troisième jour ; ce sont les restes d'un homme, chez lequel a cessé de brûler pour jamais la flamme de la vie. Rien n'y donne prise à l'espoir, et la dissolution commence. Voyez ces paupières bleuâtres, cette prunelle qui se décompose ; voyez ces chairs molles et ce cadavre inerte ! Les grandes lignes verticales du linceul, qui ont l'air de tomber comme le Sauveur, rendent plus complets le sentiment et l'idée de chute. Tous les détails d'ailleurs concourent à

1. Depuis quelques années, un nouveau travail lui a rendu son ancienne couleur.

produire le même effet. Deux hommes soutenus par des échelles sont inclinés sur les traverses de la croix; l'un, vieillard aux cheveux gris, presque blancs, étreint de sa main droite le bras gauche du Christ ; le martyr est si lourd, que, pour ne pas tomber avec lui, le porteur s'appuie et se cramponne de son autre main au glorieux gibet. Il a donc été forcé de prendre le suaire entre ses dents, motif admirable, trait digne de Shakspeare, où l'on retrouve la concision du fameux dramaturge. Le second personnage a laissé échapper le Christ : il ne tient plus qu'un bout du drap mortuaire, et, penché en avant, il allonge le bras droit pour ressaisir son fardeau, circonstance pleine d'expression, qui n'est pas inférieure à la première. Joseph d'Arimathie, monté sur une des échelles, Marie-Madeleine et saint Jean soutiennent les pieds et le corps. La pécheresse est une des plus gracieuses femmes que Rubens ait jamais peintes; son type élégant, ses beaux cheveux d'un blond si pâle qu'on les dirait presque blancs, son attitude pleine de vigueur et de charme, en font le meilleur personnage du tableau, après le cadavre toutefois, dont les jambes pliées, la tête pendante et l'aspect général expriment si bien la mort. Elle est tellement préoccupée du soin de ne pas laisser tomber le Fils de l'homme qu'elle en oublie sa douleur. Le même effroi trouble saint Jean, qui, les reins cambrés, dans une posture pleine de hardiesse, ne songe qu'à bien soutenir le poids du Christ. La Vierge, tourmentée d'une inquiétude pareille, étend les mains vers le supplicié ; elle est près de saisir son bras droit. Pour Marie Salomé, elle n'a d'autre émotion que la crainte de voir le corps tomber sur elle; en conséquence, elle relève sa robe et s'apprête à fuir. Le robuste manœuvre, qui a déclou é les membres de Jésus, descend une des échelles et fait face à Joseph d'Arimathie : il a l'air de tendre l'épaule afin que la chute du Sauveur ne le culbute pas. Un large bassin de cuivre, où se coagule le sang répandu par les plaies du Christ, achève cet emblème de la mort matérielle, sans issue par delà le tombeau. Rien ne signale le Dieu ; la famille et les adhérents du prophète ne croient point eux-mêmes à sa divinité. Une seule considération les occupe : enlever sa dépouille de l'instrument infâme et la mettre en lieu sûr. Dans aucune œuvre d'art, le scepticisme, n'a plus nettement arboré ses maximes, et la profondeur même de la composition ne la rend que plus audacieuse. Depuis deux siècles pourtant le clergé d'Anvers admire cette page énigmatique, sans en pénétrer le sens redoutable [1].

1. Rubens a emprunté à Daniel de Volterre et à Baroche quelques dispositions matérielles de sa *Descente de croix ;* mais l'idée qu'il y a mise, l'unité parfaite qui la distingue et les détails de l'exécution lui appartiennent complétement. Gaspard van

Pierre-Paul a représenté cinq fois le même épisode : quatre fois avec le pinceau et une fois avec le crayon. Le drame de la mort ne plaisait pas moins que celui de la vie à son imagination shakspearienne. Le tableau du musée de Lille, exécuté jadis pour les capucins de l'endroit, tableau où ne se montre pas d'une manière aussi apparente la funèbre pensée qui domine la scène d'Anvers, la laisse pourtant apercevoir dans sa tragique magnificence. Avec son corps pâle, son front et son visage maculés de sang, ses lèvres bleues, ses yeux clos et ensanglantés au bord des paupières, le Fils de l'homme est terrible à voir. La composition diffère à certains égards. Le corps du Sauveur est placé en travers sur l'épaule de saint Jean, qui exprime par son attitude, par ses muscles tendus, combien pèse sur lui le cadavre inerte. Sainte Madeleine, navrée de douleur, baise en frémissant la main du Christ ; la Vierge a saisi le bras et considère le blême visage de son fils, qui pend sur le sien : ses regards trahissent une profonde émotion. D'autres changements varient le thème sinistre. Le peintre a donné aux sentiments affectueux une plus grande place dans ce tableau que dans celui d'Anvers. Il est d'ailleurs d'un éclat admirable, d'une beauté de nuances qui étonne, même chez Rubens, et d'une conservation parfaite.

Le grand peintre belge a encore traité un motif analogue dans une page qu'on voit au musée d'Anvers. Le martyr descendu de la croix y repose sur une pierre. De quel terrible sommeil il est endormi ! Quelle puissance ranimera ce corps dont tous les éléments réclament une partie et dont l'âme semble avoir cessé de vivre, quand le cœur a cessé de battre ?

On sourit malgré soi, en lisant dans certains volumes belges que la pieuse influence d'Albert et d'Isabelle a développé le génie de Rubens, que son talent est fils de l'Église. Sa dévotion, je crois, ressemblait fort à celle de Goethe, dévotion d'artiste qu'un épisode chrétien peut émouvoir, mais qui garde son plus sincère attachement, d'un côté pour la nature et de l'autre pour son art. Dans mainte occasion, je devrais dire dans presque toutes les circonstances, l'illustre Flamand ne se laissait guider que par sa fantaisie. Les nécessités mêmes de son sujet et les lois de la raison ne le dominaient pas toujours. Il allait jusqu'à dédaigner les convenances, pour suivre ses caprices. Sa règle souveraine était la manière dont son intelligence se trouvait disposée. S'il lui fallait peindre une scène de l'Ancien ou du Nouveau Testament, lorsqu'il était dans une

Opstal, peintre d'un grand mérite, copia très-habilement ce tableau en 1704 pour le maréchal de Villeroi. Sa reproduction ornait le château de Versailles à la fin du siècle dernier ; j'ignore ce qu'elle est devenue.

humeur mythologique, il donnait à son œuvre un caractère païen. Le musée d'Anvers possède une Sainte Famille prodigieusement belle sous le rapport de l'exécution et de la couleur. Mais Rubens n'a pas le moins du monde pris garde aux exigences morales d'une telle donnée. Il voulait produire un certain effet, employer certaines formes, et ne s'est pas soucié d'autre chose. La Vierge a le type et la tournure d'une grosse marchande de fruits; saint Joseph la regarde avec l'expression d'un satyre qui va se jeter sur une nymphe endormie; par son attitude, par son air et ses traits, Jésus rappelle le Bacchus antique. On a de la sorte devant les yeux un sujet chrétien métamorphosé en scène peu édifiante.

L'*Adoration des mages*, que renferme la même galerie, est plus bizarre encore. On ne peut y voir qu'une débauche d'imagination et une sorte de jeu, par lequel l'artiste a voulu se délasser. Le premier personnage qui frappe les regards est un des princes de l'Orient, debout, vêtu d'un grand manteau rouge. Sa tête chauve flanquée de deux petites touffes de cheveux blancs, son nez en forme de bec, ses yeux enfoncés dans leur orbite, ses sourcils qui cachent les paupières, sa barbe disposée en collier, l'attitude de sa tête et l'expression de sa figure lui donnent absolument l'apparence d'un vautour : son manteau de pourpre imite un corps d'oiseau et ses pieds sortent de l'étoffe ainsi que des pattes. Le grand peintre s'est amusé à montrer un homme sous l'aspect d'un animal, et il a choisi un singulier moment pour satisfaire ce caprice. Le roi nègre, épais colosse, examine la Vierge d'un œil lascif. Le troisième monarque, à genoux devant le Christ, embrasse ses pieds d'un air stupide : son grand nez prosaïque lui donne l'air d'une charge. Un peintre habile ne peut mettre que volontairement une figure de ce genre sur le premier plan de son œuvre. Les deux esclaves portés par des chameaux sentent aussi la caricature. L'insignifiance de la Vierge et de son nourrisson ne permettent pas de s'en occuper. Mais ce qui démontre encore mieux le laisser aller de Rubens dans ses fantaisies, c'est la noblesse des têtes et des personnages secondaires. Au point de vue esthétique, ils sont plus importants que les acteurs essentiels. Le peintre a suivi toutes les fluctuations de son esprit, sans chercher à le maîtriser. Il a débuté d'une manière grotesque et fini d'une manière sérieuse, dédaignant les principes de la composition et les règles de la logique. Cette humeur fastasque ne l'a pas empêché de mettre au jour un chef-d'œuvre : le tableau qui nous occupe est un prodige de couleur, de richesse, de verve et d'harmonie.

Je ne me figure pas, au reste, que la dévotion du grand coloriste

pût être bien sincère. Dans une ville inondée de sang par le fanatisme espagnol, où Jean Rubens avait failli périr sous le glaive, où de tristes souvenirs se dressaient à chaque pas, sur le seuil de chaque maison, des voix douloureuses devaient sortir du fond des sanctuaires, se mêler au chant des cantiques, aux murmures du vent sous les arcades, au bruit solennel de la cloche et des orgues. Plus d'une fois sans doute, Pierre-Paul crut voir le flanc du Christ se rouvrir et des gouttes précieuses en tomber une à une, comme des larmes : le divin Pasteur s'attendrissait sur le malheureux troupeau, qu'on égorgeait, qu'on persécutait en son nom, tandis qu'il était mort pour donner aux hommes l'union, le calme et la fraternité. Rubens gardait le silence, observait toutes les pratiques du culte, sa mère lui ayant fait la leçon; mais ce clairvoyant génie pouvait-il admettre complétement des dogmes et des rites prêchés avec la pointe du sabre, avec la hache du bourreau? Sa dissimulation n'avait rien de blâmable : nul n'est tenu d'offrir sa poitrine aux mousquets des tyrans et de donner lui-même le signal du feu. La responsabilité de la faute, s'il y en a une, pèse tout entière sur les oppresseurs.

Il existe à Bruxelles, chez M. Dusart, un portrait du moine dominicain Michel Ophoven, qui était le confesseur de Rubens, comme l'indique une ancienne gravure de ce tableau par Nicolas van den Berghe. Il a le pouce de la main gauche passé entre son buste et sa ceinture, et lève à demi la droite, dans une attitude oratoire. Son large front, ses yeux pleins de sagacité, de raison et d'indulgence, son nez régulier, sa bouche élégante et fine, révèlent un homme supérieur; le fanatisme ne pouvait obscurcir l'entendement de ce digne solitaire, qui fut plus tard évêque de Bois-le-Duc, et je gagerais qu'il discuta maintes fois avec Rubens, sans préventions et sans étroitesse, des points de doctrine. Ce devait être aussi, à l'occasion, un agréable camarade. Sa bonne et intelligente figure corrobore mon opinion sur les sentiments religieux de Pierre-Paul [1].

Un tableau du musée de Lille inspire à cet égard des idées qui mè-

1. Michel Ophoven était d'abord prieur du monastère des Dominicains ou Frères prêcheurs à Anvers; il y mourut le 4 novembre 1637, et fut enterré dans leur église, où on lui éleva un monument qui le représentait vêtu de ses habits pontificaux et agenouillé devant un autel. On lisait au-dessous de son image cette épitaphe :

D. O. M.

Fr. Michaeli Ophovio S. T. D. Quem conventus hic quartum Priorem, Belgium Provincialem, Silvaducis patria sextum Antistitem vidit, sub hoc lapide jacet.

Papebrochius : *Annales antwerpienses,* tome IV, page 364.

neraient fort loin, si on voulait s'y abandonner. Au sommet d'un roc nu, en face de la caverne nommée la Sainte-Baume, Madeleine est près d'exhaler son dernier soupir, assistée de deux anges, qui la portaient chaque jour dans ce lieu désert. L'un d'eux soutient par les aisselles la pénitente à demi couchée, tandis que l'autre supporte un de ses bras et regarde le ciel entr'ouvert, d'où tombe sur la figure de la sainte un flot lumineux. On ne peut rien voir de plus tragique, de plus terrible que l'abandon maladif de la pécheresse, le bouleversement de ses traits, le désordre de ses cheveux et les lignes mêmes de son costume. Qu'aperçoit-elle au milieu des nues, dans le mystérieux espace que nous ne découvrons point et qui semble fasciner ses regards? Quelle atroce vision lui apparaît? Son visage n'exprime que l'effroi, que l'horreur de la mort. Nulle espérance ne calme et n'adoucit l'affreuse lutte. La patiente ne croit donc point à la rédemption, à la vie future, aux promesses d'un bonheur éternel, puisque les douleurs de l'agonie et les ténèbres du tombeau la préoccupent tout entière?

Lorsque Rubens prend au sérieux les épisodes des livres saints et de l'histoire de l'Église, ils ne l'intéressent guère que par leur côté dramatique. Ses érections et dépositions de croix, ses tableaux du Calvaire, ses nombreuses scènes bibliques, ses effroyables martyres, comme celui de saint Liévin, sont là pour le prouver. Il y cherche le mouvement, la passion, la terreur, bien plus que l'effet religieux. Contemporain de Shakspeare, il a une foule d'analogies avec le grand homme : on admire chez eux la même étendue d'esprit, la même souplesse, la même profondeur, la même verve et la même énergie. Venus au monde à la fin du XVIe siècle, après des temps de luttes affreuses et quand ces troubles n'étaient pas terminés, ils représentent parfaitement les agitations qui allaient finir. Aussi ont-ils porté le sentiment tragique à sa plus haute puissance. Tout remue, tout frémit, tout pleure ou tressaille de plaisir, tout menace ou combat dans leurs ouvrages.

Une scène de la Bible, qui orne le musée de Brunswick, respire la sombre énergie de Macbeth. Dans une chambre close, Judith, robuste flamande au type guerrier, aux seins énormes, vient de couper la tête d'Holopherne. Le sang a jailli sur ses mains, sur ses poignets. Elle tient de la droite le glaive du sacrifice; de la gauche, elle présente à sa domestique le chef grimaçant du capitaine, qu'elle porte par les cheveux. La camériste, pour mieux voir la face de l'oppresseur châtié, prend la tête par le menton et penche sa torche, qui éclaire le drame d'une sinistre lumière. Une variante du même sujet nous montre la veuve héroïque luttant contre le farouche envahisseur, qui lui mord la main

gauche, pendant qu'elle enfonce la lame dans son cou à demi tranché[1]. Madrid possède une image plus terrible encore. Médée, folle de fureur, présente à Jason la tête d'un de leurs enfants qu'elle vient d'égorger, « spectacle atroce, dit M. Viardot, d'une incroyable énergie et d'un effet irrésistible[2] ».

L'analyse d'un tableau de Rubens montrera quelle était, à cet égard, la force de son génie. On voit dans la Pinacothèque de Munich une toile admirable, qui figure le *Massacre des Innocents*[3]; l'action se passe devant le prétoire même, d'où a été lancé l'ordre sanguinaire. A la droite du spectateur s'élève le palais de la Justice, que l'on pourrait appeler aussi bien le repaire de l'iniquité. Quatre soldats en gardent le vestibule, où l'on monte par cinq marches : ni prières, ni réclamations, ni pitié, ne peuvent y avoir accès. Deux magistrats, assis comme dans un tribunal, président au carnage. Leur cruelle sentence est affichée près d'eux, sur un pilier : or, deux bourreaux tenant par les pieds deux pauvres petits enfants leur brisent la tête contre ce pilier même ; un monceau de jeunes victimes en cache déjà la base. Un troisième pourvoyeur de la tombe apporte à ses camarades d'autres nourrissons, afin que la besogne ne leur manque pas; un des innocents, tourné vers sa mère, lui tend les bras pour implorer son secours; la malheureuse femme escalade les montées avec toute la fougue des extrêmes douleurs, mais un soldat l'arrête, en lui barrant le passage à l'aide de sa pertuisane. Sur les degrés, une autre mère, navrée de chagrin et comme en démence, presse dans ses bras et couvre de baisers son enfant qui expire. Elle ne voit, n'entend plus rien ; sa suivante est contrainte de la tirer, pour qu'elle s'éloigne des soldats et se préserve elle-même du péril. Je le demande : pourrait-on trouver une conception plus tragique, une plus sanglante ironie de la justice humaine ?

Mais ce n'est là, pour ainsi dire, que l'exposition et le premier acte du drame, exposition pleine d'une funèbre grandeur. Dans le centre du tableau, une matrone, les bras levés, la figure et les yeux tournés vers le ciel, tenant dans ses mains un lange sanglant, demande vengeance du crime qu'elle maudit. D'autres mères essayent de défendre leurs nourrissons : l'une mord au bras le sbire qui lui arrache son fils;

1. Gravé par Galle.

2. *Les Musées d'Espagne,* page 97. Les personnages ne sont pas ceux que l'auteur indique : le tableau a pour sujet Progné et sa sœur Philomèle montrant à Térée la tête de son fils, dont elles lui ont fait, à son insu, manger le corps.

3. Elle ornait, au XVIIe siècle, la collection du duc de Richelieu, à Paris. Gravée par P. Pontius.

l'autre, tenant avec force le sien par la main, résiste à un soldat, quoique l'infâme lui appuie sur la gorge le pommeau de son épée. La rudesse et l'emportement du cruel émissaire, l'exaltation nerveuse et l'opiniâtreté de la femme sont rendus à merveille, aussi bien que la peur et la délicate organisation du jeune enfant. Ce groupe est admirable sous tous les rapports. Une troisième mère, renversée sur le devant du tableau, saisit à pleine main la lame tranchante dirigée contre la faible créature qui lui doit le jour, pendant qu'une vieille tire de son côté le soldat par les cheveux, en laissant voir sur son visage toute la fureur dont elle est animée. Près de là, une jeune femme, sans prêter la moindre attention au tumulte et aux cris, lève ses bras désespérés vers un satellite d'Hérode, qui tient par les pieds son enfant et va l'écraser contre le socle d'une colonne.

Sur la gauche, la lutte n'est pas moins acharnée, pas moins tragique. Regardez cette mère qui, pour protéger son fils, dont on ne l'a pas encore séparée, enfonce ses ongles dans les flancs d'un bourreau, tandis qu'une seconde femme lui déchire la figure, pour venger la mort de son fils, tenu par le misérable sous le glaive d'un autre soldat. Quatre petits cadavres, étendus sur la terre et inondés de sang, accroissent la terreur que fait naître ce coin du tableau. Une jeune épouse colle avec désespoir son visage contre celui de son fils égorgé, se baignant elle-même dans le sang et dans les larmes. Un chien, qui s'avance par-dessus le corps d'une des victimes, lappe le rouge liquide dont la terre est trempée. Les restes d'un vieux palais et quelques bâtiments s'élèvent, de ce côté, derrière les personnages.

Sur le second plan, on voit deux hommes, des pères sans doute, qui, les mains crispées et armées de pierres, s'en vont à regret et expriment, par leur physionomie comme par leurs attitudes, le désir de châtier les complices du tétrarque. Plus loin, quelques femmes se sauvent avec leurs enfants, mais des cavaliers les poursuivent, car ils ont reçu l'ordre de ne laisser échapper aucun des innocents proscrits : un escadron surveille le massacre. Enfin, pour offrir aux yeux une perspective consolante, pour faire planer une douce image sur cette affreuse boucherie, le peintre a placé dans les nues trois anges qui répandent des fleurs, comme pour promettre une éternité bienheureuse à la troupe des martyrs ingénus [1].

1. Nous nous sommes servi, pour notre analyse, de la description tracée par de Piles avec beaucoup d'intelligence. Il est assez remarquable que la première étude sur Rubens, digne de ce grand homme, soit due à un Français, la France n'étant point le pays de la couleur ni de la fougue dans les beaux-arts. L'appréciation enthousiaste de

Assurément, ce tableau n'aurait pu être composé d'une manière plus profonde et plus dramatique. Shakspeare lui-même, devenu peintre, n'eût pas mieux fait. Rubens l'avait sans doute longtemps médité avant de prendre le pinceau. On connaît sa belle maxime : *Diu incubando noctuque*. Son esprit sérieux lui fit toujours dédaigner les livres futiles [1].

Les ressources du langage nous ont permis de décrire et d'expliquer, jusqu'à un certain point, les combinaisons inventées par Rubens dans le *Massacre des Innocents*. Elles ne nous permettent, en aucune façon, d'exprimer les magnificences de la couleur. Par une opposition frappante et singulière, l'artiste a prodigué sur ce tableau les enchantements de sa palette. Jamais on n'a réuni plus d'éclat et de variété à une plus profonde et plus moelleuse harmonie. L'action est une affreuse image de la discorde; la facture, un prodige de finesse et de suavité. Le sujet révolte la conscience, la peinture n'a que des flatteries pour les yeux. Tous les chefs-d'œuvre connus auraient peine à soutenir la comparaison avec cette toile resplendissante et veloutée. La figure la plus en vue, la mère qui implore la vengeance du ciel, ne cause pas moins de surprise que d'admiration. Elle porte une robe amarante, par-dessus laquelle se drape une simarre ou pelisse en velours noir, doublée de satin couleur d'or, ou plutôt couleur de soleil; au milieu de la première jupe, un flot de sang a fait une longue traînée cramoisie. Le contraste violent de ces couleurs, aboutissant à la plus parfaite, à la plus séduisante conciliation, est une merveille que nul artiste n'a surpassée.

Quoique Pierre-Paul traitât d'habitude les motifs religieux avec une insouciante liberté, qui le ferait prendre pour un sceptique et même pour un impie, ce serait lui porter préjudice, le montrer sous un faux jour, que de le peindre comme hostile par système aux idées pieuses, aux sentiments dévots. S'il témoignait le plus souvent à l'égard des données chrétiennes une indifférence et même une irrévérence manifeste, il avait un esprit trop vaste, une imagination trop souple et trop riche pour ne pas voir l'autre aspect de la question, pour ne pas comprendre les ressources, les effets poétiques de l'enthousiasme religieux. Après avoir trahi la nonchalance d'un incrédule, la tiédeur d'un panthéiste, il s'emparait tout à coup d'une légende avec la ferveur d'un apôtre. C'est

l'auteur nivernais peut même passer pour le meilleur morceau de critique d'art antérieur à notre siècle; nous le recommandons au lecteur. Voyez le livre intitulé : *Recueil de divers ouvrages sur la peinture et le coloris*, par M. de Piles. 1 vol. in-12.

1. « Je vous envoie *Scopas Ferrarianas*, que je n'ai pas lu. Je ne veux pas *bonas horas tam male collocare* que d'aller lire de pareilles sornettes, dont je suis naturellement ennemi. » *Lettre de Rubens à Pierre Dupuy*, 22 octobre 1626.

ainsi qu'il a représenté saint François d'Assise en extase devant le Sauveur crucifié, qui lui apparaît. Au bois funèbre pend la victime expiatoire, morte, lugubre, inondée de sang; un flot coule de sa blessure latérale. Agenouillé, renversé fortement en arrière, les deux bras étendus, le fanatique est admirable d'expression. L'horreur, la pitié, l'enthousiasme religieux, une vénération profonde, brillent dans son regard et dramatisent son attitude [1]. Un autre Saint François du même artiste brûle de la même passion pour le Rédempteur. La Vierge lui présente le petit Jésus, qui touche naïvement sa barbe et l'examine dans les yeux. Par quel regard de piété profonde le digne solitaire exprime son ravissement! La lumière, qui émane des divins personnages, illumine sa figure et va éclairer, au-dessus de lui, un groupe d'anges et de chérubins [2]. Nous citerons encore, pour faire preuve d'une impartialité absolue, un tableau du musée de Vienne, où Marie, tenant sur ses genoux le cadavre de son fils, lui retire une épine de la tête : la pauvre femme est noyée dans un océan d'amour et de désolation [3].

Comme les sots trouvent naturellement des idées absurdes, les hommes de génie en trouvent d'admirables sans effort. Rubens arrivait quelquefois à la profondeur du premier coup et, pour ainsi dire, par instinct. Les rapides ébauches dont il orna les arcs de triomphe dressés sur le passage du prince Ferdinand, lors de son entrée solennelle à Anvers, nous en offrent un exemple remarquable. Un de ces monuments éphémères, gravés par Van Thulden, montrait aux spectateurs la Guerre s'élançant hors du temple de Janus. Les yeux bandés, le visage rempli de fureur, elle porte dans sa main droite un large glaive à deux tranchants et tient de la gauche une torche allumée. Par son attitude et sa fougue inexprimable, elle semble menacer tout l'univers. Près d'elle, la Discorde, la tête hérissée de serpents, et Tisiphone, les cheveux épars, ouvrent avec efforts un des battants de la porte, pour livrer passage à la terrible déesse : Tisiphone, dans son ardeur, renverse du pied une urne pleine de sang, qu'elle n'a pas vue. La Paix, l'archiduchesse Isabelle et la Religion, les muscles tendus, le visage bouleversé par l'inquiétude, poussent de toutes leurs forces l'autre battant, pour empêcher la Guerre de se précipiter sur le monde. Mais, du revers de sa main gauche et d'un seul geste, l'exterminatrice fait reculer les trois puissantes matrones, qui roidissent en vain leurs jarrets. On frémit devant cette redoutable apparition.

1. Musée de Valenciennes, n° 178.
2. Musée de Lille, n° 124. Gravé par Michel Lasne.
3. Salle 4, n° 13.

Pour la composition matérielle, notre artiste a profité des enseignements d'Otho Vænius et appliqué ses principes. Comme son maître, il équilibre toujours les formes, les tons, les lumières et les ombres. Aucune partie n'est sacrifiée, soit au moyen d'une négligence systématique, soit à l'aide du clair-obscur. Il y a sans doute dans ses tableaux des figures principales et des figures accessoires, les lois du bon sens le réclament, mais les personnages secondaires ne sont inférieurs que sous le rapport dramatique; sous le rapport de l'exécution, le grand homme les a traités avec un soin égal. Ils ont leur part de soleil; aucun ne se trouve noyé dans l'ombre, pour faire ressortir les acteurs de l'avant-scène, conformément au procédé du Caravage. Les fonds, les monuments, la nature et l'architecture occupent peu de place : l'homme se montre partout. Il envahit le ciel même, car Rubens n'aimait point ces larges plaques d'azur que rien ne contre-balance et d'où la vie paraît exilée. Pour y introduire les somptueuses créatures dont raffolait son imagination, il échelonnait au second plan de vastes escaliers, montait les comparses sur des chevaux et des chameaux, ou encore semait dans les airs des groupes de petits anges et de démons. Il suivait ainsi une méthode entièrement opposée à celle des Van Eyck. Le monde inanimé lui portait ombrage au lieu de le séduire; plus de rêverie, plus de lointains magiques, plus de sombres cathédrales ni d'opulents châteaux. Il ne retraçait la nature qu'isolée, en de vives ébauches. Ses paysages démontrent qu'il savait aussi la rendre. Mais la synthèse de l'école brugeoise ayant fait place à l'analyse, Rubens ne mêlait pas les genres. Universel comme le peintre de l'*Agneau mystique*, il le fut d'une autre manière. Il cultiva le domaine entier de l'art, il est vrai; seulement il en cultiva l'une après l'autre toutes les divisions. La métamorphose qui venait de s'opérer dans la peinture, il fut contraint de la subir; il la subit sans le vouloir, sans le savoir, sans se douter même qu'une loi le gouvernait.

La variété que l'on admire dans les autres parties de son talent, on la retrouve dans ses compositions. Il a traité bien des fois le même sujet sous des formes différentes. Au lieu de copier ses productions antérieures, il faisait un appel à son génie, et son génie répondait par une invention nouvelle.

ALFRED MICHIELS.

(La fin prochainement.)

NOTICE SUR DEUX ESTAMPES DE 1406

ET SUR

LES COMMENCEMENTS DE LA GRAVURE EN CRIBLE

Les origines de la gravure ont été, depuis la seconde moitié du dernier siècle, l'objet de tant de discussions approfondies et de recherches fécondes, qu'il semble à peu près impossible d'ajouter quelque chose à la somme des renseignements que l'on possède. Tout n'a pas été dit cependant, toutes les questions n'ont point été éclaircies ni tous les monuments retrouvés. En publiant aujourd'hui les résultats d'une découverte récente, nous n'avons pas — est-il besoin de le déclarer? — la prétention de clore le débat et de produire des arguments définitifs. Ce que nous voulons seulement, c'est apporter un élément de plus, et un élément authentique, à l'ensemble des informations acquises; c'est exposer ce fait qu'il existe maintenant à la Bibliothèque impériale deux estampes, non-seulement antérieures de près d'un demi-siècle aux premières épreuves des nielles florentins, mais même antérieures de plusieurs années aux plus anciennes gravures sur bois avec date que l'on connût jusqu'ici : la *Vierge de 1418* conservée à la Bibliothèque royale de Belgique, le célèbre *Saint Christophe de 1423* appartenant à lord Spencer, le *Saint Sébastien de 1437* que possède la Bibliothèque impériale de Vienne, etc.

Comment ces deux précieuses estampes sont-elles devenues la propriété de la France? Quelles preuves démontrent l'authenticité de leur origine? C'est ce qu'il est nécessaire avant tout d'expliquer.

Il y a quelques semaines, l'acquisition fut proposée à la Bibliothèque

impériale d'un recueil manuscrit latin du xve siècle : recueil de provenance allemande, sans importance apparente quant au texte, mais contenant, vers le milieu du volume, deux de ces pièces dites « en criblé » que recommandent, à défaut d'autres mérites, leur rareté, la singularité du mode d'exécution et un caractère tout particulier parmi les monuments gravés appartenant à l'époque des incunables. Le conservateur du département des Estampes à qui la proposition avait été faite, à cause de la présence dans le manuscrit de ces deux gravures, ne vit là d'abord qu'une occasion d'augmenter la série d'œuvres du même genre, mais de date incertaine, que possède notre riche collection nationale. Quelques chiffres toutefois qu'il avait aperçus çà et là en feuilletant le manuscrit, quelques semblants d'indications chronologiques lui permettaient d'espérer un résultat plus significatif, et peut-être un sûr renseignement quant à l'âge des estampes elles-mêmes : car ces estampes offraient cela de remarquable qu'au lieu d'être, comme d'ordinaire, collées sur les pages du recueil à titre d'ornement isolé et ayant pu, par conséquent, n'enrichir le texte qu'après coup, elles avaient été tirées directement sur les feuillets avant tout travail de la main du copiste. C'est ce que prouvent, avec une incontestable évidence, les lignes écrites sur le recto autour des gravures, et d'autres lignes espacées de manière à charger aussi peu que possible sur le verso le champ de l'impression. Si donc l'on réussissait à déterminer la date précise du manuscrit, la date des estampes devenait par là positive à son tour, puisque l'exécution de ces deux pièces avait infailliblement précédé la transcription du texte qui les accompagne.

En conséquence le conservateur du département des Estampes s'empressa d'acquérir pour les collections confiées à sa garde le recueil dont il s'agit, sauf à recourir, pour la solution des difficultés paléographiques, aux lumières et à l'autorité de qui de droit. Or voici ce qu'avec l'assistance ou plutôt sous la direction de ses deux savants confrères du département des Manuscrits, MM. Natalis de Wailly et Léopold Delisle, il croit être parvenu à démêler et à établir.

Parmi les extraits d'ouvrages divers et les instructions sur différents sujets dont le recueil se compose, on trouve, à la page 10, des calculs sur les phases lunaires suivis d'un tableau des années, des heures et des minutes auxquelles ces phénomènes périodiques devront s'accomplir. Il est à remarquer d'abord que le millésime 1394 qui figure en tête de ce tableau est écrit avec de l'encre noire, tandis que les lignes suivantes, à partir de la date 1413, sont tracées à l'encre rouge, comme si le copiste avait voulu établir une distinction entre les années déjà écoulées et

les années futures. En outre, à la même page (ligne 10), on lit ces mots : *Quod erit anno Domini 1413*, et plus loin (ligne 26) : *donec elabentur 1413 anni* [1]. Voilà donc une première donnée, une première présomption tout au moins. La date du manuscrit doit correspondre à une année quelconque comprise entre l'année 1394, inscrite d'abord sur le tableau, et l'année 1413, que ces mots *erit* et *elabentur* signalent comme appartenant à l'avenir. Or, comment découvrir et déterminer le juste moment dans cette période de dix-neuf ans? C'est ici qu'il faut consulter le calendrier ecclésiastique placé au commencement du recueil et chercher, dans des supputations conformes aux combinaisons qu'il présente, la solution du problème.

Malheureusement, quelque chose de la négligence avec laquelle nombre de mots ont été transcrits dans le corps même de l'ouvrage se retrouve, dès la première ligne, dans la disposition du calendrier; en sorte que la lecture de celui-ci ne donnant qu'un résultat absolument déraisonnable, si l'on prend cette première ligne, telle qu'elle est, pour point de départ du calcul, on doit nécessairement essayer de la seconde et, par conséquent, remonter d'un cran dans la lecture de tout le tableau. Certains indices matériels permettent de penser que telle a été l'intention personnelle du copiste. N'est-ce pas là, en effet, ce qu'il a voulu indiquer en commençant à écrire, dans une colonne supplémentaire, une seconde série des années du nombre d'or où la première année de ce nombre est en rapport avec la quinzième du cycle solaire, ce qui est propre à l'année 1406? Mais il s'est arrêté dans cette opération, parce qu'il s'est aperçu qu'il suffisait d'élever d'une ligne la portion du tableau contenant le cycle solaire et la lettre dominicale pour la mettre en rapport avec le nombre d'or primitif. Si donc il n'a pas corrigé ou s'il n'a corrigé qu'à demi l'erreur commise au début, c'est qu'il avait le secret de la modification à faire subir au tableau pour qu'il pût s'en servir sans s'être préalablement condamné à l'ennui de le recommencer d'un bout à l'autre; c'est qu'il destinait uniquement à son propre usage les documents que sa plume transcrivait tant bien que mal; c'est enfin qu'il pro-

1. Dans le premier de ces deux membres de phrase, il est vrai, la date 1413 est ainsi écrite : ⅊⅄⅂, ce qui donnerait 1473. Mais il y a ici un *lapsus calami* manifeste, puisque le millésime ainsi figuré est, aux termes mêmes du texte, celui qui résulte du nombre 19 ajouté à 1394, soit 1413. (*Anno Domini 1394... post elapsum 19 annorum quod erit anno* ⅊⅄⅂.) D'ailleurs, dans ce tableau à l'encre noire et à l'encre rouge dont nous venons de parler et qui indique les cycles lunaires, ces quatre chiffres 1413 sont aussi nettement écrits que dans la phrase citée : *Donec elabentur*, etc.

cédait en homme qui, ne travaillant pas pour les regards d'autrui, ne prend ni le temps ni la peine de s'expliquer à lui-même des mystères dont il a la clef, ou de réparer fort soigneusement des inadvertances incapables en réalité de rien compromettre à ses yeux.

Quoi qu'il en soit, de deux choses l'une : ou il faut ne tenir aucun compte de ces inadvertances, accepter sans contrôle la première ligne comme base du calcul et, en opérant ainsi, arriver à reconnaître que, dans le calendrier dont il s'agit, la concordance du nombre d'or et du cycle solaire est propre à l'an 1349, date évidemment démentie par les caractères de l'écriture et par la nature de plusieurs des textes reproduits; ou bien il faut corriger l'erreur résultant de la manière dont cette première ligne est disposée, lire en regard de la ligne supérieure les chiffres du nombre d'or et du cycle solaire aussi bien que la lettre dominicale qui figurent aux trois premières colonnes de la seconde ligne, et ainsi de suite pour les lignes qui succèdent. Alors, nous l'avons dit, la concordance du nombre d'or et du cycle solaire est propre à l'an 1406 : date conforme aux indications contenues dans ce tableau des phases lunaires que nous avons mentionné et qui limitait la recherche à faire entre les années 1394 et 1413. En d'autres termes, l'option n'est possible qu'entre l'année 1349, sans la correction, et l'année 1406, avec la correction.

Pourquoi, dira-t-on, ne laisser le choix qu'entre ces deux dates? Les combinaisons du comput ne sauraient-elles en fournir une troisième, et ne convient-il pas au moins de poursuivre les calculs pour tenter de la trouver? Soit : essayons.

On sait que la série des combinaisons du cycle solaire et du nombre d'or, pour chaque cycle pascal, ne se développe complétement qu'en 532 ans. Il faut donc retrancher 532 soit de 1349, soit de 1406, ou bien ajouter 532 à chacune de ces deux dates pour retrouver les concordances qui sont au tableau. Or, si l'on procède par la soustraction, le calcul n'aura d'autre conséquence que de faire remonter la date du manuscrit au IXe siècle. Si, au contraire, on opère par l'addition, le résultat ne sera pas plus satisfaisant; car le temps n'est pas même arrivé encore où ce tableau chronologique pourrait recevoir son application, — en supposant d'ailleurs que la réforme grégorienne ne serait pas venue déranger toutes les combinaisons du comput lié au calendrier Julien. 817 ou 874 d'une part, 1881 ou 1938 de l'autre, voilà les seules dates qu'il serait possible de substituer à 1349 ou à 1406. L'exactitude de cette dernière date ne se trouve-t-elle pas ainsi confirmée, et la vérité ne ressort-elle pas d'une pareille démonstration par l'absurde?

En résumé, trois motifs principaux nous portent à admettre l'authenticité de la date 1406 :

1° L'indication implicite résultant des termes employés à propos de la future année 1413, et, dans la disposition du tableau relatif aux phases lunaires, la place qu'occupe cette même année 1413, comme limite de la période qu'ouvre l'année 1394.

2° L'indication positive fournie par le calendrier placé au commencement du manuscrit, c'est-à-dire la concordance, propre à l'an 1406, du nombre d'or et du cycle solaire.

3° L'impossibilité, en dehors des supputations aboutissant à cette année 1406, d'obtenir une date qui ait quelque vraisemblance ou seulement une signification raisonnable.

Reste à savoir maintenant si, parmi les différents textes transcrits par le copiste, il n'en est pas qui appartiennent à une époque plus rapprochée de nous que l'année 1406. Qu'une seule page tirée d'un ouvrage postérieur à cette date vienne à figurer dans le recueil, voilà tout notre système d'argumentation renversé, tous les calculs ci-dessus anéantis. En revanche si l'on ne trouve ici que des reproductions d'ouvrages ou des récits d'événements antérieurs au xve siècle, quel complément de preuves à l'appui de notre thèse! Il est donc très-nécessaire d'examiner de près les fragments réunis dans ce manuscrit et d'en contrôler avec soin les origines.

La majeure partie du volume se compose d'emprunts aux écrits qu'ont laissés les docteurs des premiers siècles ou les scolastiques du moyen âge, depuis saint Jean Climaque jusqu'à saint Bernard, et depuis celui-ci jusqu'à Albert le Grand, jusqu'à Ubertin de Casale. De ce côté par conséquent nulle difficulté. Il n'y en a pas davantage en ce qui concerne certains faits rappelés çà et là, puisque ces détails historiques se rapportent au règne de l'empereur Henri VII, mort en 1313, ou à la vie de l'impératrice Marguerite, sa femme, morte deux ans auparavant. Les seuls passages qui, au premier aspect, sembleraient peut-être autoriser quelques objections sont : d'abord (p. 124) une citation de l'*Opus tripertitum* par Jean Gerson, nommé en toutes lettres avec son titre de chancelier de l'Université de Paris [1], puis d'autres citations tirées des livres III et IV de l'*Imitation de Jésus-Christ* (p. 96-101, p. 114-117).

Or, la date exacte de la publication de l'*Opus tripertitum* n'est pas connue. Aucun des auteurs qui se sont occupés avec le plus de zèle de

1. *Item cancellarius Parisiensis Johannes de Gersona in tripertito suo inter cætera sic dicit.*

la vie et des travaux de Jean Gerson ne nous fournit à ce sujet une information positive. Toutefois, si l'acte de naissance de l'*Opus tripertitum* ne peut être établi avec l'indication d'une année précise, on sait du moins, à n'en pouvoir douter, que Gerson était à Paris quand il fit paraître cet ouvrage[1]. Il l'avait donc publié avant 1407, époque à laquelle il fut contraint de quitter pour jamais Paris, en expiation de l'horreur qu'il venait de témoigner hautement pour le meurtre du duc d'Orléans et de l'énergique réfutation dont il avait châtié les doctrines de Jean Petit, l'apologiste du crime commis par le duc de Bourgogne. En outre, l'*Opus tripertitum*, sorte de formulaire destiné, l'auteur le dit lui même, aux prêtres « les moins instruits, » n'est-il pas un écrit trop peu important en soi pour qu'on le suppose sorti de la plume de Gerson, au temps où celui-ci occupait déjà le poste de chancelier de l'Université ? Il semble très-probable au contraire que, comme le *Traité sur l'usage de la viande*[2], ce petit livre fut un de ses premiers essais et que Gerson le mit au jour avant de se trouver, par ses fonctions, mêlé aux plus hautes affaires de la théologie et de la politique, c'est-à-dire avant 1392. Comment s'étonner dès lors que l'*Opus tripertitum* ait été, quatorze ans plus tard, répandu en Allemagne et que l'auteur du manuscrit qui nous occupe en ait copié quelque chose à la date de 1406?

Quant à ce qui concerne l'*Imitation de Jésus-Christ*, il ne nous appartient à aucun titre d'intervenir personnellement dans la longue et peut-être interminable querelle qu'ont suscitée les hypothèses contraires des érudits sur l'origine de ce livre admirable. Qu'il nous soit permis seulement, en dehors des questions de nom propre et des attributions formelles, de rappeler que parmi les manuscrits non datés de l'*Imitation* Mabillon en avait vu plusieurs appartenant, selon lui, « à peu près à la fin du XIVe siècle. » Il a même publié le fac-simile d'un de ces manuscrits dans son célèbre ouvrage *De re diplomatica* (p. 372, n° 4). Les mêmes faits ont été signalés de nos jours par MM. Thomassy[3] et Vert[4]. Enfin M. Ampère, d'accord en cela avec l'opinion que

1. Voyez *Joannis Gersonii opera omnia... opera et studio M. Lud. Ellies du Pin.* Antwerpiæ M. D. CCVI., t. I, p. 45, et, dans le même volume (p. 426), la lettre écrite de Paris (*scriptum Parisiis*) par laquelle Gerson demande à un évêque de faire distribuer aux curés de son diocèse des copies de l'*Opus tripertitum*.

2. Un des amis les plus rapprochés de Jean Gerson, Jacques de Ciresio, dit expressément que le *Traité sur l'usage de la viande* fut composé avant 1400.

3. *Jean Gerson*, par R. Thomassy. — Paris, 1843.

4. *Études historiques et critiques sur l'Imitation de J.-C.*, par G. Ch. Vert. — Toulouse, 1856.

M. Sainte-Beuve devait exprimer plus tard[1]. M. Ampère consacrait, il y a trente ans, une de ses leçons publiques à démontrer que l'*Imitation* a été écrite tout entière avant le xve siècle. L'autorité de Mabillon, si grande en pareille matière, et les pièces produites ou commentées par plusieurs de ses plus savants successeurs, ne suffisent-elles pas pour ôter toute apparence d'anachronisme à la présence de quelques passages de l'*Imitation* dans un manuscrit de 1406? Loin de rien démentir, le fait de cette insertion confirmerait à la fois l'authenticité de l'âge attribué par nous au manuscrit et la justesse de certaines conjectures sur l'origine même de l'*Imitation*. Il y aurait là en réalité un argument de plus en faveur de l'opinion qui donne ce livre à Jean Gerson, puisque, la date 1406 une fois reconnue exacte en ce qui touche le travail du copiste, il devient impossible d'admettre que celui-ci ait reproduit à cette date un texte dû à la plume de Thomas a Kempis. De l'aveu même des érudits les plus dévoués à sa cause, Thomas a Kempis n'aurait composé le premier livre de l'*Imitation* qu'entre les années 1410 et 1421, au plus tôt[2]. Donc s'il est prouvé par notre manuscrit qu'en 1406, — c'est-à-dire à une époque antérieure de quatre ans à 1410 ou de quinze ans à 1421, — on connaissait déjà, non-seulement ce premier livre, mais encore les troisième et quatrième livres de l'*Imitation*, il est clair que rien de tout cela ne saurait appartenir à un homme que ses partisans eux-mêmes nous représentent comme n'ayant pu commencer à travailler au plus tôt qu'après les dix premières années du xve siècle.

A quoi bon insister au surplus? Nous en avons dit assez pour mettre chacun en mesure de contrôler l'opinion que nous ont suggérée les faits détournés en quelque sorte ou les rapprochements purement chronologiques. Le moment est venu d'aborder l'examen des estampes elles-mêmes et de chercher dans cette étude directe la solution de certaines questions intéressant les débuts de l'art et l'histoire de ses procédés.

Les deux pièces auxquelles, en vertu des observations qui précèdent, nous croyons pouvoir attribuer la priorité sur les plus anciens monuments du même genre que l'on connût jusqu'ici, ces deux estampes si curieuses au point de vue de l'archéologie, accusent, il faut bien l'avouer, chez celui qui les a faites, une singulière inexpérience quant aux formes de l'imitation pittoresque et du style. Il est donc bien entendu qu'en les recommandant à l'attention, à titre de document sur l'histoire de la gra-

1. *Revue des Deux Mondes*, 1er septembre 1868.

2. « Ce qui paraît certain, dit M. Malou (*Dissertation sur l'auteur de l'Imitation*, Bruxelles, 3e édition), c'est que le premier livre fut composé avant l'année 1421, les trois premiers avant 1425, et les quatre livres avant 1441. »

vure, nous ne songeons nullement à en exagérer d'autre part la valeur, à leur prêter des mérites dont elles sont en réalité dépourvues. Rien de moins surprenant d'ailleurs en pareil cas que l'insuffisance du talent. Cette ignorance, très-manifeste ici, du dessin, du modelé, des moyens d'expression vraisemblables, caractérise d'ordinaire les pièces en crible

GRAVURE EN CRIBLE, DE 1406.

gravées même vers le milieu du xve siècle. A plus forte raison paraîtra-t-elle excusable ou explicable dans des œuvres appartenant de plus près encore à la période des débuts.

Quoi qu'il en soit, les deux estampes dont il s'agit représentent, l'une le *Portement de Croix*, l'autre la *Sainte Face*, et mesurent chacune 10 centimètres en hauteur sur une largeur de 7 centimètres et 3 milli-

mètres. La première scène est exprimée seulement par quatre figures : le Sauveur (dans des proportions beaucoup plus grandes que celles des personnages environnants), Simon le Cyrénéen et deux bourreaux. Dans la seconde estampe, l'empreinte miraculeuse apparaît sur une riche draperie suspendue aux angles du cadre et occupant à peu près tout le champ de la composition. Enfin plusieurs parties, soit dans les figures, soit dans les ornements, sont enluminées de jaune, de vert et de rouge, comme pour consacrer les innovations matérielles par un semblant d'imitation des anciens usages et conserver aux produits du burin quelque chose de l'aspect accoutumé des miniatures.

Tel dut être en effet, tel fut, nous le croyons, l'objet primitif de la gravure. Les artistes ou les artisans qui s'avisèrent d'abord d'en multiplier les œuvres par l'impression ne se proposaient rien de plus que de substituer à l'emploi du pinceau dans la décoration des livres un procédé d'ornement moins long et moins coûteux. Ils entendaient, sinon tromper le regard par une contrefaçon formelle du travail des miniaturistes, au moins en rappeler jusqu'à un certain point les apparences et continuer avec d'autres moyens, en vue d'une publicité plus facile et plus vaste, les traditions d'un art destiné jusqu'alors à l'instruction ou aux jouissances de certaines classes privilégiées.

De là, même indépendamment des traces d'enluminure que portent en général les gravures appartenant à l'époque des incunables, les prétentions au caractère décoratif et au luxe que les estampes en criblé laissent voir sous l'extrême incorrection des formes ; de là ces combinaisons de tailles et ces oppositions violentes figurant tant bien que mal les accidents de l'ombre et de la lumière, ces semis de points blancs qui perforent le champ noir des draperies ou de l'architecture comme les trous d'un crible, tous ces calculs à la fois naïfs et bizarres pour simuler avec deux tons, avec du noir et du blanc, tantôt le chatoiement des couleurs, tantôt les gaufrures des ors appliqués sur le vélin par les miniaturistes. Reste à savoir comment un mode de gravure relativement aussi compliqué a pu être pratiqué avant tout autre, et par quel singulier caprice l'industrie humaine en aurait poursuivi la découverte alors qu'elle n'avait pas deviné encore les secrets, moins éloignés en apparence, et les procédés beaucoup plus simples de la gravure sur bois.

Suivant une opinion très-généralement accréditée, les choses, il est vrai, se seraient passées tout différemment. Les historiens de la gravure, au dernier siècle et au commencement de celui-ci, ont à peu près popularisé cette croyance que la xylographie est le premier procédé de gravure ayant fourni à l'impression des types à multiplier et à convertir en

épreuves. Qu'ils attribuent l'honneur de l'invention à tel pays de préférence à tel autre, qu'ils supposent le moyen appliqué d'abord à la fabrication des cartes, à l'exécution des images de sainteté ou à l'impression des étoffes, tous, depuis Papillon jusqu'à Zani, depuis Heinecke

GRAVURE EN CRIBLÉ, DE 1406.

jusqu'à Émeric David, — s'accordent à voir les premiers-nés de l'art dans les spécimens de la gravure sur bois. Contrairement à cette opinion pourtant, un des plus sagaces et des mieux informés parmi les écrivains qui ont traité des origines de la gravure et de la typographie, M. le marquis Léon de Laborde, estime que la gravure en relief sur métal a provoqué la découverte de l'impression plus sûrement que n'aurait pu le faire le procédé xylographique. Dans un travail publié il y a près de

trente ans et qui, malheureusement, n'a pas reçu depuis lors les développements que l'auteur promettait de lui donner [1], M. de Laborde se prononce, quant à la question de priorité, en faveur des estampes criblées. Selon lui, la gravure, ou, pour parler plus exactement, l'impression de la gravure aurait été inventée par des orfévres plus naturellement que par des dessinateurs ou des miniaturistes, parce que les orfévres pourvus, en raison de leur métier, des outils et du matériel nécessaires, se trouvaient en meilleure situation que personne pour arriver, sinon à la conquête préméditée, au moins à la découverte fortuite du procédé. Parmi ceux qui travaillaient dans les Pays-Bas ou dans les provinces rhénanes, plusieurs auraient, dès les premières années du XVe siècle, imprimé des estampes criblées, et les pièces sur bois signalées ordinairement par les iconographes comme les plus anciens monuments de la gravure ne seraient en réalité que les résultats d'une réforme, les produits d'un art déjà modifié [2].

Une pareille théorie n'était-elle rien de plus qu'une conjecture spécieuse, ou bien contenait-elle le germe de vérités que le temps et de nouvelles recherches devaient achever de mettre en lumière? Les deux estampes aujourd'hui retrouvées justifient les pressentiments de M. de Laborde. Il avait raison de penser et de dire que « dès les premières années du XVe siècle » on imprimait des pièces gravées en criblé, puisque ces deux estampes, comme nous avons cherché à le démontrer, appartiennent à l'année 1406. Il avait raison aussi d'attribuer aux gravures exécutées avec d'autres moyens une date plus récente, puisque, sans parler des premiers essais de gravure absolument en creux, les plus vieilles estampes sur bois se trouvent, par la production de ces deux pièces, réduites désormais à l'état de souvenirs d'une époque moyenne, à la signification secondaire d'œuvres de transition.

La gravure en criblé ne marque donc pas, comme on l'avait supposé, dans l'histoire de l'art, une période de perfectionnement matériel ou de pure fantaisie chalcographique s'ouvrant à la suite d'autres progrès, d'autres résultats déjà obtenus. Elle détermine au contraire les origines de cette histoire, elle en est le point de départ, et, quelque étrange dans

1. V. *L'Artiste*, année 1839, p. 113 et suiv.

2. Une opinion semblable à celle qu'avait émise M. Léon de Laborde a été plus récemment exprimée par M. Eugène Piot dans un travail intitulé : *Nouvelles recherches sur la gravure en relief sur métal et sur bois* (*Cabinet de l'amateur*, année 1861, p. 67), sauf cette différence toutefois que M. Piot admet, dès l'origine, l'emploi simultané des deux procédés de gravure en relief. « Les premières gravures en relief, dit-il, exécutées pour servir à l'impression, l'ont été indistinctement sur métal et sur bois. »

la forme qu'il puisse paraître, un semblable début, constaté maintenant par des témoignages authentiques, doit, à notre avis, avoir toute l'autorité d'un fait acquis [1].

Les deux pièces de 1406 ont été très-probablement gravées en Allemagne, c'est-à-dire dans le pays même où travaillait le copiste qui les a fait servir à l'ornement de son manuscrit. Pour leur attribuer une autre origine, pour les rattacher par exemple à la série des pièces néerlandaises à peu près contemporaines, il faudrait en effet supposer que quelque voyageur ou quelque marchand allemand aurait rapporté du dehors les planches originales et qu'il en aurait tiré des épreuves sur place, fournissant ainsi à ses compatriotes les spécimens d'un art qu'ils ne pratiquaient pas encore. L'hypothèse ne serait pas absolument inadmissible, car les caractères assez équivoques du faire et du style ne permettent pas de mettre en sûreté de conscience ces deux estampes au compte de l'école allemande plutôt qu'à celui de l'école des Pays-Bas. Il faut bien reconnaître néanmoins que, fabriquées ou non en Allemagne, c'est en Allemagne qu'elles ont été imprimées. La place qu'elles occupent dans un manuscrit de main allemande, dans un manuscrit avec lequel elles font corps et qu'elles ornaient d'avance puisque l'écriture est venue en quelque sorte les encadrer sur les pages où elles figurent, la nature du papier, la qualité de l'encre d'impression, tout autorise à cet égard la certitude. Or, s'il se rencontrait sur les bords du Rhin des gens assez habiles pour imprimer des gravures, n'est-il pas au moins présumable qu'il s'en trouvait aussi pour en faire, ou plutôt n'y a-t-il pas lieu de penser que, là comme ailleurs à l'époque des débuts de l'art, cette double opération était accomplie par les mêmes mains? L'artisan allemand qui a imprimé le *Portement de Croix* et la *Sainte Face* est sans doute celui qui avait préalablement gravé ces deux sujets, en sorte que dans le procès sur les origines de la gravure qu'alimentent depuis si longtemps des revendica-

1. Il va sans dire qu'en assignant ce point de départ à l'histoire de la gravure, nous n'entendons parler que des commencements de l'art en Europe et des tentatives qui se sont accomplies à une époque relativement moderne. Que les procédés de la gravure en relief pour la reproduction de l'écriture et des objets figurés aient été connus des Chinois dès le xe siècle de notre ère, comme l'affirme, entre autres érudits, le révérend Robert Morrison (*A dictionary of the Chinese language*, Macao 1815-1823), c'est là une question étrangère à notre sujet et même, jusqu'à un certain point, une question indifférente. Si l'on a découvert et pratiqué la gravure en Asie longtemps avant que les secrets en fussent divulgués parmi nous, il n'en est pas moins vrai que, comme l'imprimerie, la gravure a été inventée, ou, si l'on veut, réinventée en Europe, l'absence de toute communication avec la Chine à l'époque du moyen âge rendant forcément stériles pour l'Occident les exemples que la Chine avait pu donner.

tions contraires et des rivalités nationales. l'Allemagne se trouve maintenant en possession d'un nouveau titre et en mesure plus que jamais de défendre ses droits.

Ce n'est pas là, au reste, le seul résultat qu'amènerait dans l'histoire de l'art la publicité que nous essayons de donner aux deux estampes de 1406. La date même de ces estampes achèverait au besoin de faire justice de l'erreur où sont tombés ceux qui ont voulu voir les œuvres d'un graveur unique dans toutes les pièces en criblé que nous a léguées le xve siècle.

On se rappelle que, il y a cinquante ans environ, les gravures en criblé, unanimement dédaignées jusqu'alors par les iconographes, ou confondues par eux avec les premiers essais de la gravure sur bois, devinrent tout à coup le sujet de discussions archéologiques assez vives pour intéresser de part et d'autre l'amour-propre national aussi bien que la curiosité. Entre les écrivains des Pays-Bas et de l'Allemagne, habitués de longue main à des rencontres de cette sorte, la nouvelle guerre aurait pu s'engager sans surprendre personne et se continuer sans beaucoup d'émotion au dehors; mais, contre l'ordinaire, les revendications ne s'étaient produites ni en Allemagne ni dans les Pays-Bas. Pour la première fois le nom de la France se trouvait mêlé aux débats sur les commencements de la gravure, et, bien qu'il n'y eût au fond de celui-ci qu'un assez mince honneur à conquérir, puisque, au dire des nouveaux théoriciens, le procédé en cause n'avait pu devancer l'emploi de la gravure sur bois, cette concurrence inopinée ne laissait pas de donner un intérêt particulier à la lutte, et, dans notre pays au moins, de rencontrer une certaine faveur. En lisant ou en croyant lire le mot *Milnet* à côté du mot *Bernhardinus* au bas d'une estampe criblée représentant *la Vierge et l'Enfant Jésus*, on avait prétendu, non-seulement retrouver le nom d'un graveur français, mais encore profiter de la découverte pour gratifier ce Bernard ou Bernardin Milnet de toutes les autres pièces du même genre[1], de toutes ces estampes qui, lors même qu'elles appartiendraient à une seule école, n'appartiennent pas, cela est évident, à une seule époque. L'invention et le monopole de la gravure criblée une fois attribués à un pays et à un homme, ces assertions firent fortune pendant quelque temps et furent reproduites dans les livres. Un jour vint cependant où elles commencèrent à perdre de leur crédit, et le doute ayant fini par gagner jusqu'aux compatriotes du prétendu Bernard

1. Duchesne, *Essai sur les nielles*, p. 10 et 11. — *Voyage d'un iconophile*, p. 233.

Milnet, celui-ci se trouve en réalité aussi bien dépossédé de son nom que de ses œuvres, et réduit à peu près à l'état de personnage imaginaire.

Les deux pièces de 1406 ne peuvent que justifier ce prudent retour de l'opinion. Il est clair qu'à moins de prêter au graveur qui les a faites une fécondité singulière et une longévité non moins exceptionnelle, on ne saurait lui imputer tout ce que la gravure en criblé a produit depuis 1406 jusqu'à la fin du xve siècle. Comment d'ailleurs ne pas tenir compte des inégalités de manière ou de mérite que présentent les œuvres qui ont survécu, les unes presque informes, comme le *Saint Bernardin de 1454*[1] et la *Vierge* dite de Bernard Milnet; d'autres, compliquées d'une certaine prétention à l'élégance, comme la *Sainte Barbe* que possède la Bibliothèque royale de Bruxelles et le *Saint Georges* conservé à la Bibliothèque impériale de Paris; d'autres, enfin, empreintes d'une majesté sauvage, comme le grand *Calvaire*, appartenant aujourd'hui à M. le baron Edmond de Rothschild? Attribuer une origine commune à des travaux aussi diversement inspirés, ce serait n'avoir d'yeux que pour le moyen matériel et n'avoir égard qu'à la superficie des choses. Autant vaudrait s'autoriser de la similitude des procédés pour confondre avec ces gravures en criblé primitives les délicats encadrements de page et les vignettes qui ornent les *Heures* imprimées en France dans les dernières années du xve siècle ou au commencement du siècle suivant. Mais il est temps de nous arrêter et de résumer en quelques mots la pensée de cette étude.

En appelant l'attention des érudits et des curieux sur les deux estampes qui sont venues récemment enrichir les collections de la Bibliothèque impériale, nous ne nous sommes proposé de combattre certaines opinions accréditées que dans le domaine des faits strictement archéologiques et des questions relatives aux simples essais du métier. La question de l'art proprement dit, de son essor, de ses progrès décisifs, demeure complétement réservée; car il y a dans l'histoire des commencements de la gravure deux phases très-distinctes, et exigeant, pour être envisagées avec justesse, deux points de vue tout différents. L'une comprend la série des recherches et des tâtonnements successifs afin d'arriver à une certaine expérience technique, à la possession plus ou moins sûre des secrets essentiels du procédé; l'art, dans cette période d'acheminement et d'apprentissage, n'apparaît pas encore: il n'y a place, pendant un demi-siècle, que pour l'esprit d'innovation matérielle et de pure industrie. L'autre, qui ne remonte pas au delà de l'année 1452,

1. Bibliothèque impériale de Paris.

s'ouvre avec l'époque où Finiguerra et les siens se servent de la gravure pour faire acte d'artistes, et fécondent tout d'un coup un moyen presque stérile en le contraignant en quelque sorte à exprimer, à divulguer le beau.

Cette seconde phase, bien autrement intéressante sans doute que la première, n'en laisse pas moins à celle-ci une importance historique considérable. Que, malgré les découvertes archéologiques faites ou à faire, on s'obstine à voir dans Finiguerra le véritable inventeur de la gravure, rien de plus naturel, rien de plus juste, puisque c'est lui qui a élevé à la hauteur d'un art un métier si humblement pratiqué jusqu'alors; puisque, comme Gutenberg dans un autre ordre de travaux, il a trouvé le secret de la perfection là où ses prédécesseurs n'avaient su fournir tout au plus que les témoignages de leur rude bon vouloir ou de leur timide adresse. Nous-même, plus d'une fois déjà, nous avons eu l'occasion de rappeler les titres et les droits qui appartiennent invinciblement au graveur de la *Paix* de Florence, et nous ne déserterons rien de nos vieilles convictions sur ce point; mais ce qui est en cause aujourd'hui reste indépendant des éclatants progrès accomplis à Florence. Il s'agit de retrouver et de reconnaître, non les premiers témoignages du talent, mais les premières épreuves du moyen, les premiers symptômes de la pratique; il s'agit de fixer la chronologie des essais qui ont précédé la conquête définitive. La question ainsi posée, les deux estampes que nous venons de décrire nous semblent de nature à en éclaircir quelques points. Si la date que nous avons proposée est bien celle qu'il convient d'attribuer à l'exécution de ces planches, il faut conclure de là :

1° Que la gravure, ou plutôt que la reproduction par l'impression des travaux de la gravure a été connue et pratiquée avant l'époque qui nous a légué la *Vierge* flamande *de 1418*, le *Saint Christophe* allemand *de 1423* et les autres estampes portant une date authentique, regardées jusqu'ici comme les plus anciennes;

2° Que le procédé de gravure en relief sur métal, dit gravure en criblé, est vraisemblablement le premier dont on ait fait usage en Europe, puisque, dès le commencement du xve siècle, dès l'année 1406, ce procédé fournissait des types à l'impression, tandis que, jusqu'à présent, rien ne prouve que la gravure sur bois fût pratiquée à la même époque.

Voilà seulement ce que nous avons cherché à établir; c'est dans la limite de ces faits, dans le cercle de ces appréciations toutes techniques que nous avons entendu renfermer notre travail. Encore une fois, l'art demeure en dehors des tentatives rudimentaires qui se sont poursuivies jusqu'à la seconde moitié du xve siècle; ses œuvres ont à nous trans-

mettre des secrets plus précieux, des enseignements plus sûrs que ces équivoques exemples; son éloquence n'a rien de commun avec ces bégayements de la langue pittoresque. Si incomplets pourtant, si défectueux qu'ils soient en eux-mêmes, les efforts des vieux « tailleurs d'images » méritent qu'on en garde le souvenir. Il est utile peut-être d'y chercher une leçon de courage modeste et de persévérance; il est juste au moins de les constater, parce qu'ils marquent le commencement d'un des plus rares progrès de la civilisation moderne, d'une des entreprises les plus fécondes qu'elle ait inspirées, parce qu'ils ont enfin leur importance et leur place dans l'histoire de la pensée humaine et dans la série de ses travaux.

HENRI DELABORDE.

LES

COLLECTIONNEURS DE L'ANCIENNE FRANCE

NOTES D'UN AMATEUR.

Vous rappelez-vous, ami lecteur, dans *les Français peints par eux-mêmes*, un bonhomme à lunettes, l'air assez misérable, l'habit râpé, les chaussures à l'avenant, les poches et les mains pleines de vieilles faïences cassées? C'est, à ce qu'il paraît, le portrait du *Collectionneur*.

L'article qui accompagne cette gravure n'est pas moins singulier; en voici la conclusion : « Je voudrais être député un seul jour pour proposer à mes collègues une loi ainsi conçue : Considérant que, depuis quelques années surtout, la France monumentale et artistique est de tous côtés, et pour le bon plaisir des collectionneurs et de leurs collections, dépecée par morceaux; article unique : Tout collectionneur est soumis à perpétuité à la surveillance de la haute police. »

En France nous sommes ainsi faits, heureuses gens à l'oubli rapide, à l'admiration facile! C'est en 1549 que, pour la première fois, Jehan Rouvet imagina de faire descendre par la Seine des trains de bois flotté au grand étonnement des Parisiens, et depuis trois siècles le Parisien continue à s'en étonner tous les jours. Est-il donc surprenant qu'en 1840 il ait pris la curiosité pour une maladie du siècle et le collectionneur pour un phénomène?

Aujourd'hui encore, franchement, pour combien de gens la *curiosité*

n'est-elle qu'une mode un peu plus tenace que les autres. — comme la crinoline, — mais qui passera?

Dans cette ingénuité j'ai toujours soupçonné, je l'avoue, un grain de présomption; *c'est proprement le mal français*, dit la Fontaine. Comme nous passons lestement l'éponge sur les choses de la veille, nous prenons volontiers ce que nous avons oublié pour du nouveau, ne serait-ce que pour nous faire honneur de la découverte.

Il faut pourtant bien l'avouer, n'en déplaise à notre amour-propre, nous n'avons pas inventé la *curiosité*; à cet égard, comme à tant d'autres, nous ne sommes que les copies bien effacées de l'antiquité. Le goût de la curiosité date de loin, il est aussi vieux que le goût des arts, et le premier qui se sentit touché par un bel objet dut éprouver le désir de le posséder. Il en est un peu de cette passion comme de l'amour; qui dit curieux dit amoureux; or, en pareille matière, la polygamie n'étant pas un cas pendable, la première collection n'a pas dû être bien longue à se former.

J'ai dit ailleurs[1] quelles avaient été les plus célèbres collections de l'antiquité. J'ai cité les bibliothèques d'Aristote et de Théophraste, le cabinet d'Annibal, un grand amateur de bronzes; il en possédait un entre autres, le petit *Hercule* de Lysippe que le maître lui-même avait donné à Alexandre le Grand. Plus tard ce bronze fit partie de la galerie de Sylla; du temps de Domitien, quatre siècles après Alexandre, Stace le touchait encore de ses mains. Lucullus, Pollion, César, Scaurus, Pompée, avaient réuni dans leurs galeries les plus merveilleux chefs-d'œuvre de l'art grec, et les restes de leurs collections sont encore les meilleurs morceaux de nos musées. La *Vénus* de l'Ermitage provient de la collection de César; le grand *Jupiter* du Louvre a probablement fait partie de celle d'Antoine; Salluste a possédé dans son palais du Quirinal l'*Hermaphrodite*, le *Vase Borghèse*, le *Faune à l'enfant*, ces trois perles du Louvre. Et les livres de Cicéron, d'Atticus, de Varron, la bibliothèque d'Épaphrodite, de Chéronée, qui comptait trente-deux mille manuscrits! et les tapisseries de Scaurus estimées 20 millions, l'orfévrerie de Verrès, la plus riche du monde; les cristaux de Vedius Pollion, les murrhins que

1. *Les Collectionneurs de l'ancienne Rome*, Paris, Aubry, 1867.

Petronius payait 2 millions la pièce, les deux mille vases de pierres précieuses de la collection de Mithridate! Que sont nos amateurs, je dis même les plus grands, à côté de ces colosses de la curiosité?

Dans l'antiquité, Rome est la vraie patrie du collectionneur. La curiosité est là en pleine terre, et toutes ses variétés modernes, les plus magnifiques comme les plus humbles ou les plus bizarres, ont déjà pour le moins deux mille ans d'existence.

On a dit que le goût des collections était propre aux civilisations blasées; c'est une grave erreur. Il serait facile de démontrer que les plus brillantes périodes de l'art romain et de l'art moderne, je veux dire la fin de la République jusqu'à Auguste et la Renaissance, furent aussi les plus fécondes en grandes collections. Mais il y a plus : le goût et la recherche des beaux ouvrages survécurent à Rome elle-même, et l'on peut suivre leur trace à travers les premiers âges de notre monarchie. « Il nous est impossible, dit M. Lenormant [1], de douter qu'à une époque où l'on se représente assez généralement la Gaule comme émergeant à peine de la barbarie, la culture des arts et la culture intellectuelle, ces deux filles de la Grèce transplantées à Rome, comptaient bien au delà des limites qu'il faut assigner aux influences grecques dans la Gaule un nombre considérable de sectateurs délicats, capables d'apprécier les productions les plus fines de la statuaire, et disposés aux sacrifices nécessaires, soit pour faire venir de loin des morceaux d'une haute réputation, soit pour encourager autour d'eux l'imitation des chefs-d'œuvre classiques. » Et l'auteur cite à ce propos la *Minerve* de Besançon du cabinet Pourtalès, le petit buste de *Cybèle* trouvé près d'Abbeville, les vases d'argent de Bernay, ainsi que d'autres figurines, ouvrages de la grande école hellénique, découverts sur le sol gaulois.

Il est à remarquer que la plupart de ces objets sont de petite dimension. En effet, la vie aventureuse et guerrière, le luxe nomade du moyen âge, exigeaient un mobilier d'un transport facile; toute la fortune devait tenir dans le coffre qui voyageait avec le maître et servait en temps de paix d'armoire, de siége et même de table. Les collections de cette époque consistent surtout en pièces d'orfévrerie, en tapis ou étoffes brodées d'or, d'argent, de pierres fines, en riches manuscrits, valeurs reçues et d'une défaite assurée que l'on pouvait mettre en gage dans les moments difficiles. L'art a su comme toujours se plier aux exigences du temps, il se condense dans un petit volume; le sculpteur et l'orfévre ne font qu'un, le peintre a bien encore la ressource des toiles peintes et des tapisseries;

1. *Gazette des Beaux-Arts*. Galerie Pourtalès, vol. XVII.

mais il est surtout dessinateur de broderies et enlumineur de manuscrits; chacune de ses miniatures est un tableau.

Clovis était un curieux de belle orfévrerie, je n'en veux pour preuve que cette coupe « en jaspe transparent comme du verre, décoré d'or et de pierres précieuses » que saint Fridolin laissa un jour tomber en morceaux de la table du roi, et lui rendit sur-le-champ miraculeusement restaurée [1]. Quant à l'anecdote connue du vase de Soissons, elle montre le prix que nos pères attachaient dès le VIe siècle aux ouvrages d'orfévrerie et la passion qu'ils mettaient à se les disputer. Avec le temps, la curiosité est devenue plus pacifique, et aucun amateur, que je sache, ne s'est encore avisé, pour écarter la concurrence, de recourir au moyen extrême imaginé par Clovis.

Parmi les riches dépouilles qu'il enleva de Tolède, Childebert n'eut garde de laisser le fameux Psautier en lettres d'argent sur parchemin pourpre dont il fit cadeau à l'abbaye de Saint-Vincent [2], et que possède encore la Bibliothèque. Chilpéric, qui avait des prétentions à la théologie, à la jurisprudence, à la littérature, se piquait aussi d'être un connaisseur. Il faisait rechercher partout les ouvrages de prix; son conseiller et son agent pour ces achats était un juif de Paris, nommé Priscus, « *qui ei ad species coemendas familiaris erat* », dit Grégoire de Tours [3].

Ce goût des élégances au milieu de la rudesse des mœurs ne doit point surprendre; c'est un des traits de la période mérovingienne, la lutte entre la barbarie franque et la civilisation gallo-romaine. Quand sainte Radegonde, élevée à la manière des riches Gauloises, recevait au monastère de Poitiers le poëte Fortunatus, la table était couverte de plats d'argent, de jaspe et de cristal, et garnie de roses. Dagobert, le plus fastueux et le plus magnifique parmi les rois de la première race, faisait décorer son palais des dépouilles de l'Italie quatre fois dévastée sous ses prédécesseurs; il s'attachait saint Éloi et lui confiait des travaux considérables d'orfévrerie. Dagobert est aussi le fondateur de l'abbaye de Saint-Denis, qui fut peut-être notre premier musée.

Avec les successeurs de Dagobert, et surtout avec Charles le Chauve, le trésor de Saint-Denis s'enrichit considérablement; mais sa plus belle époque date de Suger. L'illustre ministre aimait passionnément les beaux

1. Aug. Thierry. *Lettre sixième sur l'Histoire de France.*

2. Saint-Germain-des-Prés.

3. Aug. Thierry. *Sixième récit des temps mérovingiens.* Voir dans le même ouvrage les aventures de Lendaste, comte de Tours, et le curieux récit de l'arrivée à la cour de Chilpéric des ambassadeurs de l'empereur Tibère. Voir aussi Legrand d'Aussy, chap. VII, sur le luxe de l'orfévrerie dès cette époque.

ouvrages : pour enrichir son abbaye, il ne craignait pas de s'exposer aux censures de saint Bernard, et c'est peut-être la courageuse protection de ce noble amateur qui sauva l'art national en empêchant l'Église de lui fermer ses portes [1].

Comme Saint-Denis, la Sainte-Chapelle, fondée par saint Louis, fut le musée religieux du XIIIe siècle. Que reste-t-il aujourd'hui de ces deux trésors? Quelques reliques inappréciables au Louvre et à la Bibliothèque, une ravissante figurine de la sainte Vierge en ivoire, le grand camée de l'apothéose d'Auguste, la coupe des Ptolémées et..... les inventaires, hélas!

Rendons grâces pourtant à ces documents assez détaillés en général : ils nous permettent d'apprécier le talent de nos orfévres et de nos enlumineurs si recherchés dans toute l'Europe. Ils nous renseignent aussi sur quelques-unes des grandes collections du moyen âge.

Ainsi l'inventaire des joyaux du duc d'Anjou, fils de Jean le Bon [2], a été dicté et annoté par le prince lui-même. « Le royal rédacteur, dit M. Labarte, ne se borne pas à une sèche énumération : regardant toutes les pièces de son trésor comme autant d'objets d'art, il en fait une description minutieuse avec la passion d'un amateur. » Ce catalogue, tel qu'il est (42 feuillets manquent), contient encore 796 numéros. Tous les fils de Jean le Bon aimèrent les arts; Jean, duc de Berry, avait la passion des rèliquaires, des joyaux d'église et des manuscrits qu'il faisait monter comme des bijoux [3]. On connaît le goût de Charles V pour les livres; son trésor [4] était estimé 19 millions; la Bibliothèque en possède un superbe échantillon : le camée antique de Jupiter [5].

Citons encore parmi les inventaires qui nous sont parvenus : — celui d'Ysabeau de Bavière, la galante et vindicative épouse de Charles VI, — *l'inventoire des joyaux, vaisselle d'or et d'argent estant au Louvre et en la Bastille à Paris appartenant à feu le roy Charles* (VI), où figure, entre autres reliques : « une petite boiste longuette d'ivoire où sont les escourgées (discipline) de fer de monseigneur saint Loys, dont il se batoit [6]; — le catalogue du Musée d'armes et de souvenirs historiques

1. J. Labarte, *Moyen âge et Renaissance, orfévrerie.*

2. Publie par M. de Laborde.

3. Librairie de Jean, duc de Berry, par Hiver de Beauvoir. Aubry, 1860.

4. Comprenant les *joyauls d'église et autres choses garnies de pierreries, la vaisselle d'or et d'argent de pleine façon, les chambres de bradeure et tapisseries.*

5. Donné par Charles V à la cathédrale de Chartres.

6. G. Peignot.

installé à Amboise au xve siècle, quelque chose comme notre Musée des Souverains[1]; — enfin les inventaires et comptes des Ducs de Bourgogne[2]. Pendant tout le xve siècle, les princes de cette puissante maison, Philippe le Hardi, quatrième fils de Jean le Bon, Jean sans Peur, Philippe le Bon et Charles le Téméraire, donnèrent une grande impulsion aux arts et formèrent des collections d'une extrême richesse. « Le Duc, dit Olivier de La Marche, a un garde de joyaux et son aide, et est iceluy garde des joyaux fort privé du Prince, car il a en mains un million d'or vaillant et sert à garder les deniers de l'espargne du Prince, tous ses joyaux d'or et pierries dont le Duc est riche, et lequel en a les plus belles qu'on sache, il a en sa main toute la vaisselle d'or et d'argent, et tous les ornements de sa chapelle. Et je cuyde qu'il a en vaisselle d'argent, que blanche que dorée, cinquante mille marcs en ses mains.[3] »

A l'aide de ces documents on peut reconstituer par la pensée quelques-unes des belles collections de cette époque. Mais Guillebert de Metz va faire encore mieux; il nous conduira dans l'*hostel* même de Jacques Duchié, grand curieux qui vivait au commencement du xve siècle, et nous le fera visiter en détail :

« L'hostel de maistre Jaques Duchié en la rue des Prouvelles (des Prouvaires). La porte du quel est entaillie de art merveilleux; en la court estoient paons et divers oyseaux a plaisance. La premiere salle est embellie de divers tableaux et escriptures d'enseignemens, atachiés et pendus aux parois. Une autre salle remplie de toutes manières d'instrumens, harpes, orgues, vielles, guiternes, psalterions et autres, des quelz le dit maistre Jaques savoit jouer de tous. Une autre salle estoit garnie de jeux d'eschez, de tables, et d'autres diverses manieres de jeux, a grand nombre. Item une belle chappelle ou il avoit des pulpitres a mettre livres dessus, de merveilleux art, lesquelx on faisoit venir a divers sieges loings et pres, a destre et a senestre. Item ung estude ou les parois estoient couvers de pieres precieuses et d'espices de souefve oudeur. Item une chambre ou estoient foureures de pluseurs manieres. Item pluseurs autres chambres richement adoubez de lits, de tables engigneusement entaillies, et pares de riches draps et tapis a orfrais. Item en une autre chambre haulte estoient grant nombre d'arbalestes, dont les aucuns estoient pains a belles figures. La estoient estendars, banieres, pennons, arcs a main, picques, faussars, planchons, haches, guisarmes, mailles de fer et plont, pavais, targes, escus, canons et autres engins, avec plenté d'armeures; et briefment il y avoit aussi comme toutes manieres d'appareils de guerre. Item la estoit une fenestre faite de merveillable artifice, par laquele on mettoit hors une teste de plates de fer creuse, par my laquele on regardoit et parloit a ceulx

1. De Laborde, *Glossaire*, au mot : Reliques historiques.

2. De Laborde, *Ducs de Bourgogne*.

3. N'oublions pas le trésor de Jacques Cœur et sa magnifique vaisselle qui « encombrait jusqu'aux voûtes la chambre du Trésor, dans son hôtel de Bourges. »

de dehors, se besoing estoit, sans doubter le trait. Item par dessus tout l'hostel estoit une chambre carree, ou estoient fenestres de tous costes pour regarder par dessus la ville. Et quant on y mangoit, on montoit et avaloit vins et viandes a une polie, pour ce que trop hault eust este a porter. Et par dessus les pignacles de l'ostel estoient belles ymages dorees. Cestui maistre Jaques Duchie estoit bel homme, de honneste habit et moult notable; si tenoit serviteurs bien morigines et instruis, d'avenant contenance, entre lesquelx estoit l'un maistre charpentier, qui continuelment ouvroit a l'ostel. »

Au XVe siècle, les écoles du moyen âge s'éteignent épuisées par leur fécondité même et vieillies avant l'âge. Voici l'heure de la réaction et l'antiquité sort de terre! Ce fut comme un éblouissement: statues, monuments, bronzes, médailles, pierres gravées, fragments de l'art antiques, on voulait tout voir, tout avoir. La Renaissance est l'âge d'or des collections.

L'Italie donne le signal avec les Médicis, entraînant à leur suite les Guidobalde et les Della Rovere, les Sforce, les Farnèse, les Gonzague, etc. A Rome, en 1515, les cardinaux seuls possèdent 39 palais, 39 musées [1]. Agostino Chigi installe son précieux recueil dans sa villa du Tibre [2] décorée par Raphaël, et fait servir à Léon X des langues de perroquet dans des plats d'or ciselés sur les dessins du Sanzio [3]. La maîtresse de Chigi, la belle Imperia, est elle-même une curieuse des plus fines; son palais était si magnifique, dit un contemporain, que l'ambassadeur d'Espagne, venant la voir, crachait au vi age d'un domestique, *ne trouvant pas d'autre place*. Parlerai-je du cardinal Saint-George, qui poussait la *folie de l'antique* jusqu'à renvoyer l'*Amorino* de Michel-Ange comme moderne; du Castiglione [4], l'ami, le conseil même de Raphaël, de l'Arétin,— que sont devenus ses verres de Murano gravés sur les dessins de Jean d'Udine? — de Vasari, qui aimait les dessins, comme Alde Manuce, Pic de

1. *Opusculum de mirabilibus urbis Romæ* 1515.

2. Aujourd'hui la Farnesine.

3. Voir à ce propos Dumesnil, *Histoire des plus célèbres amateurs italiens*, p. 126.

4. Le Castiglione, dans son livre du *Cortegiano*, voulait que les fils de famille apprissent tous la peinture, « alors même qu'elle ne procurerait d'autre utilité et d'autre plaisir que de servir à juger de l'excellence des statues antiques et modernes, des vases, des édifices, des médailles, des camées, des intailles et d'autres objets semblables. » (Dumesnil, p. 205.) Le conseil n'a rien perdu de son à-propos pour dater de loin.

la Mirandole, Pierre Bembo, aimaient les livres; de Cellini et de ses armes; de Paul Jove et de ses portraits, de Jules Romain et de ses médailles? Mais on connaît par cœur cette brillante époque, et, depuis Vasari jusqu'à nos jours, les cent voix de l'histoire ont popularisé les gloires de la Renaissance italienne.

En France nous n'avons pas eu cette bonne fortune, et la Renaissance n'a pas fait tant parler d'elle. Nos artistes ont longtemps passé pour des plagiaires ; s'il faut en croire bon nombre d'historiens, les Italiens sont même venus en France apprendre leur art à des écoliers. C'était naturellement l'opinion du Rosso et des siens ; l'insouciance de nos écrivains a fait le reste. Que savons-nous de nos grands maîtres des xve et xvie siècles? L'histoire n'a conservé ni un nom ni un souvenir, et Voltaire a pu écrire sans être démenti qu'avant Louis XIV il n'existait ni art ni artistes français [1].

Ce sans façon pouvait passer, à la rigueur, quand la France, riche des trésors accumulés depuis tant de siècles par ses merveilleux ouvriers, augmentait encore chaque jour son capital de chefs-d'œuvre. Mais aujourd'hui que les révolutions nous ont cruellement appauvris, nous en sommes réduits à rechercher pièce à pièce les moindres débris de notre fortune passée, et le moment est venu de faire rentrer nos vieilles créances. Hâtons-nous donc, curieux et archéologues, de revendiquer, au profit de nos artistes, les oubliés de l'histoire, l'honneur de la Renaissance française.

Dans le grand mouvement de nos Écoles nationales, le rôle de la petite colonie italienne importée par François Ier a été singulièrement surfait. La Renaissance française date de plus loin : « Elle était déjà en « bonne voie lorsque Charles VIII, entraînant en Italie l'élite de la « nation, lui montra les restes de l'antiquité éclairés par le soleil de « Rome et de Naples [2]. » Aux uns, l'antiquité apparut avec tout le charme d'un « souvenir de voyage » ; aux autres, avec toutes les séductions de la nouveauté. Pour nos artistes, c'était une occasion excellente de réagir contre les formules gothiques. L'élan fut donc spontané, indépendant, unanime. La Renaissance française, à ses débuts surtout, ne relève que d'elle-même et de l'antique.

1. Aujourd'hui même, malgré les recherches passionnées de l'archéologie, que savons-nous de Michel Columb, de Ligier Richier, de Pinaigrier, de Pierre Lescot, de Jean Goujon, de Bullant? Qui connaît Nicolas Ribonnier, architecte du duché de Bourgogne, qui éleva l'élégant château du Pailly; et Guillaume Lyssorgues, l'auteur du château de Bournazel, une merveille?

2. De Laborde, *la Renaissance des arts*, etc.

Ainsi Gaillon, bâti par George d'Amboise pour y loger ses collections, Gaillon est une œuvre « taillée à l'entique et à la mode françoise [1] », le type de la *première manière* de notre Renaissance. J'en dirai autant de Chenonceaux; Thomas Bohier, général des finances de Normandie, avait rêvé d'en faire une merveille. « S'il vient à point m'en souviendra, » dit l'inscription placée à l'entrée, comme si Bohier eût pressenti qu'il mourrait trop jeune et trop pauvre pour accomplir son rêve. L'hôtel d'Alluye élevé par Robertet, — nous reparlerons de ce collectionneur peu connu ;—le château de Nantouillet, bâti pour le chancelier Duprat; Varangeville, pour Jean Ango, le Médicis dieppois [2]; Oiron, pour les Gouffier [3], créateurs de l'introuvable et charmante faïence d'Oiron; l'hôtel d'Amboise, à Blois; le château de Sarcus, Chambord et la plupart des élégants châteaux de la Loire appartiennent encore à la même période et présentent les mêmes caractères : une greffe antique sur une tige purement française.

Notre Renaissance est la fille bien légitime de l'antiquité, au même titre que son aînée la Renaissance italienne, et leur ressemblance n'est pas une contrefaçon, mais un air de famille tout naturel. Les écoles italiennes ont été plus précoces et à coup sûr plus brillantes que les nôtres, mais celles-ci ont leur physionomie à part et une grâce originale qui a bien son prix.

Les Italiens eux-mêmes nous ont rendu justice ; et certes on ne les soupçonnera pas de partialité. Quelques-uns des leurs sont venus en France du temps de Louis XII; ont-ils profité de l'occasion pour importer leur style national ? En aucune façon; ils ont adopté le nôtre. Leurs œuvres *authentiques* sont en fort petit nombre. Mais, sans parler de la chambre des comptes de Giocondo qui ne rentre pas dans notre cadre [4], prenons pour exemple le château de Bury, bâti vers 1504, par Robertet [5]. C'est un « architecte italien, dit l'inventaire, qui a conduict tout le

1. Deville, *Comptes de Gaillon*, 105. Voir à la fin les inventaires du trésor du Cardinal.

2. Ango possédait à Dieppe une maison tout en bois, construite par des ouvriers français, et qui passait pour une merveille.

3. Du moins la partie construite par Artus Gouffier. Plus tard le château subit de grands remaniements.

4. La chambre des comptes appartenait au gothique de transition. L'hôtel de ville de Paris, bâti en 1533 par Domenico de Cortone, est encore une œuvre dans le goût français.

5. Inventaire des objets d'art de Robertet, précédé d'une notice par Eug. Grésy (Société impériale des antiquaires de France, XXXe vol.). Mme Robertet donne la date

bastiment de ce chasteau, lequel excellent maistre depuis s'en est retourné à Rome trouver notre Sainct Père le Pape qui le remanda pour continuer les beaux ouvrages du Vatican [1]. »

Voilà qui est net, Bury est bien une production italienne. Aujourd'hui il n'en reste que des ruines, mais les gravures de Ducerceau suffisent pour en constater le caractère ; le château est une œuvre *à la française* dans le plan comme dans les détails, et n'était le témoignage qu'on vient de lire, personne ne songerait à en attribuer la paternité à un Italien.

« Du temps de son fondateur, dit un ancien écrivain, l'on voyoit tant de raretez dans ce chateau, que l'admiration ayant premièrement fait ajouter quelque chose à la vérité, les paysans des environs, et leur postérité ensuite, en parlèrent d'une manière toute fabuleuse [2]. » Florimond Robertet, dit le Grand, mérite en effet une place à part dans notre galerie. C'était un excellent financier et un habile homme, qui sut conserver son crédit et rester trésorier des finances sous Charles VIII, Louis XII et François Ier. Passionné pour les arts, il se forma une superbe collection et y employa sa fortune, qui était considérable, son influence, et même quelque chose de plus, ainsi que nous le verrons plus tard. Il avait épousé Michelle Gaillard de Longjumeau, une femme de goût et de cœur ; c'est elle qui, après la mort de son mari, en 1532, dressa l'inventaire de sa collection.

Je voudrais pouvoir reproduire en entier ce curieux document, un petit chef-d'œuvre ; rédigé avec amour par la veuve de Robertet, il donne des détails précieux sur la provenance de la plupart des objets, leur usage, leur forme, la place qu'ils occupaient, les souvenirs qui s'y rattachent. On entre ainsi tout droit dans l'intimité des Robertet, un couple d'amoureux et d'amateurs.

Qu'on me permette de citer quelques fragments de cet inventaire. Aussi bien Robertet peut servir de type pour les curieux de son temps, comme Jacques Duchié pour ceux du moyen âge ; nous ne faisons ici que parcourir à la hâte la longue galerie des Collectionneurs, mais encore faut-il s'arrêter un instant devant les figures principales.

de 1504 au dernier article des « objets en fonte de bronze. » Je ne m'explique pas comment M. Grésy a fixé la date de 1526.

1. Inventaire ci-dessus.

2. Bernier, cité par M. de la Saussaye, *Blois et ses environs*.

L'inventaire débute par l'orfèvrerie et la bijouterie. Voici quelques articles :

« Plus sept grosses perles orientalles faictes en poires, que la feüe Reyne vouloit tou-jours que je portasse quand jallois au bal.

« Plus la belle paire d'heures que mon cher Florimond me donna aux estrennes d'il y a deux ans..... couvertes de cuir parfume a fermoirs et garnitures d'or assez espais, et sur les dessus d'icelles heures sont des deux costez nos chiffres de luy et de moy aussi d'or, garnis de petits diamens fort brillans.

« Plus une teste de quenoüille d'or, en laquelle est enchassée une grosse émeraude verte, ensemble un bout de fuzeau aussi d'or que la feüe Reyne et moi posions sur des bois de quenoüilles et de fuzeaux peincts quand elle sejournoit ceans, et qu'elle me faisoit l'honneur de vouloir que je filasse avec elle les precieux recueils de la peigneure de ses beaux cheveux dont nous fismes une fois une belle guirlande pour en couronner le Roy.....

« Plus vingt-trois anneaux passez dans une petite chesne d'or, a chacun desquels il y a un diament du prix de deux ou trois cens francs, lequel nombre est celuy des années qu'a duré mon mariage, ayant pris plaisir de les assembler ainsi pour me ramentevoir toutes les fois que je regardois dans mon cabinet combien il y avoit que j'estois heureuse.

« Plus deux petits chenets d'argent, qui sont deux termes d'un mary et d'une femme qui se regardent, et qui semblent se dire l'un a l'autre que le feu qui brule dans le fouyer n'est point plus grand que celuy de leur affection.

« Plus un coffret de fer a bandes damasquinées, lequel est tout plain de medalles vieilles et nouvelles, tant d'or, d'argent, que de cuivre raffiné..... »

Partout un mot touchant ou pittoresque, un trait de mœurs, une indication précieuse. A propos d'un « buffet de cérémonie d'argent vermeil doré extrêmement bien ciselé », Mme Robertet dépeint chaque pièce avec le goût d'une artiste et une grâce singulière :

« Une grande cuvette faite en fontaine, ou sont de ces gentilles crotesques nouvellement inventées qui jettent miles fleurons a petits jambages tortus, portant les uns des paysages sur de simples lignes, mesmes des elephants, des bœufs et des lyons, des chevaux, des chiens et des singes, des paons, des herons et des chahuans, des vases, des lampes et des grenades de feu d'artifice, des aspics, des lezards et des limaçons, des abeilles, des papillons et des hanetons, des fées, des masques, des cornes d'abondance et autres fanfares ; — et d'encores une grosse buye tout unie a grande ance de panier sur son couvercle, laquelle a deux oreilles pliées en plusieurs tours, et au milieu de son gros ventre elle a un grand biberon retroussé propre a verser l'eau a la fantaisie de qui en a besoin, le tout si bien travaillé que je suis en admiration des desseins et de la patience des bons ouvriers. »

Les tentures et tapisseries forment « trente ameublements, tous complets en broderie d'or, d'argent, de soye ou de laine... propres pour les

places et exaucements des salles, chambres, cabinets, garderobes, entresoles et gallerie de ce château... »

La collection des peintures est peu nombreuse, une trentaine de tableaux seulement, mais d'excellent choix.

« J'apprends l'extrême affliction, dit la pauvre veuve avec une douce resignation, par l'object d'une Nostre-Dame de Pitié posée dans la ruelle de mon lict, qui est sortie de la main du grand Miquel-Ange..... Ce tableau est tellement au naturel et d'un si puissant relief que les yeux confessent qu'il ne lui manque qu'un peu d'haleine..... »

« Je prends espérance pour chacun et pour moy mesme de la grande clemence de Dieu, en considerant le tableau de Saint Pierre qui est au dessus du manteau de ma cheminée..... »

« Mon cœur soupire devant l'Ecce Homo, qui est entre mon lict et la porte de ma chambre. »

Le chapitre des bronzes, des ivoires, des albâtres et des «belles figures de marbre blanc » n'est pas moins intéressant. Nous retrouvons encore Michel-Ange avec un chef-d'œuvre : le *David vainqueur de Goliath.*

A la suite viennent les « belles porcelaines des premières qui soient venues en France depuis que les Européans vont à la Chine, lesquelles sont d'un blanc si net et si bien meslangé de toutes sortes de petites peintures », — les poteries de « terre sigelée de Turquie », — « quatre cens beaux verres de toutes les couleurs et autres vaisseaux de cristaux de Venise, gentillisez des plus jolies gayetez que les verriers sçauroient inventer », — des faïences françaises « historiées de toutes sortes de portraictures colorées » sans compter « beaucoup de vaisselles d'autres belles poteries des meilleures d'Italie, d'Allemagne, de Flandres, d'Angleterre et d'Espagne. »

Les ornements d'église et le catalogue de la « belle bibliothèque [1] » du trésorier terminent ce curieux inventaire.

J'ai parlé du *David* de Michel-Ange, la perle de la collection. « Finalement et triomphamment, dit Mme Robertet avec enthousiasme, nostre beau grand David qui est au milieu de ce chasteau, chef d'œuvre de Miquel Ange statuaire... »

C'était un bronze d'un peu plus de quatre pieds de haut et pesant 7 à 800 livres. L'histoire en est piquante ; elle peint au vif les mœurs du temps et complétera le portrait de notre collectionneur.

En 1502, la seigneurie de Florence avait commandé à Michel-Ange

1. « La longue classification des manuscrits et imprimés rangés par ordre de matières, répondant aux vingt-deux lettres de l'alphabet, ne contient aucune désignation particulière. » (Note de M. Eug. Grésy, p. 63 de l'inventaire.)

un *David*, qu'elle destinait au maréchal de Gié, alors tout-puissant à la cour de France. La statue n'était pas encore terminée lors de la disgrâce du maréchal.

Robertet, qui lui succéda, pensa que la statue pouvait bien aussi faire partie de la succession, et fit agir en conséquence auprès de l'ambassadeur de Florence. Ici se placent certaines intrigues assez singulières, il faut l'avouer, et l'intervention d'un tiers, ami de Robertet, chargé de faire entendre adroitement à la République ce que l'on attendait d'elle et les faveurs qu'elle retirerait de sa générosité. Robertet offrait d'ailleurs de payer la statue, mais du bout des lèvres et pour la forme, sans doute ; on ne se piquait guère alors d'une délicatesse bien scrupuleuse, et Robertet n'était pas meilleur que ses contemporains, je parle des plus illustres.

La Seigneurie avait l'oreille fine, elle comprit à demi-mot, et en 1508 le bronze était coulé. Par malheur, Michel Ange était gardé à vue par Jules II pour les travaux de la Sixtine, il ne put venir réparer le *David* et l'on dut confier le travail à Benedetto da Rovezzano, qui du reste s'en acquitta à merveille.

Le trésorier était enchanté. Les rapports avec la Seigneurie, un peu tendus dans le principe, étaient devenus tout à coup des plus amicaux ; il en profita pour faire savoir à Florence que le bronze de Michel Ange, destiné à la place d'honneur dans sa cour, serait posé sur « une colonne de marbre aux armes de la République florentine. »

Pour le coup, le gonfalonier faillit se fâcher. Passe pour la statue, mais il n'avait jamais entendu y joindre une colonne. « Il s'étonne que Robertet ne se contente pas d'un cadeau *che è una cosa regia*. La statue du pape à Bologne, dit-il, lui a coûté 30,000 ducats et elle ne vaut pas le *David*. Il offre cependant, si Robertet peut obtenir du marquis de Massa deux ou trois blocs de marbre, de les faire conduire à Livourne, d'où il sera facile de les amener à Bury par Marseille et Lyon. »

Robertet n'insista pas. La statue partit enfin pour Blois et fut installée dans la grande cour du château de Bury, où pendant plus d'un siècle elle excita l'admiration des visiteurs. En 1633, le *David* passa dans le château de Villeroy. Là nous en perdons la trace et nous ne possédons aujourd'hui, pour nous rappeler le chef-d'œuvre du grand Florentin, qu'un dessin du maître acquis en 1850 par le Louvre. C'est ce dessin qui a donné l'occasion à M. Reiset de raconter l'histoire qu'on vient de lire et que je répète d'après lui [1].

1. Journal l'*Athenæum* de 1853 ; de la Saussaye, *Blois et ses environs*, 1867.

Fontainebleau représente assez bien, au moins dans sa plus grande partie, la *deuxième phase* de la Renaissance, celle de l'influence *italienne pure*. On sait que François Ier, le plus illustre curieux de son siècle, avait installé dans le château sa « librairie, » son « pavillon d'armes » et son « cabinet de curiosités », où il conférait avec Cellini, del Sarto, le Primatice et les autres artistes qu'il faisait venir à grands frais d'Italie. Mais, comme le remarque fort bien M. Vitet[1], avec les meilleures intentions du monde, ce prince faillit rendre à l'art national un fort mauvais service. Le génie de Léonard pouvait s'imposer à nos écoles, mais vouloir les plier au despotisme du Rosso était une faute. Le Rosso n'était pas de taille à jouer ce rôle; sa galerie de François Ier, malgré des qualités incontestables, n'était point faite pour conquérir l'esprit net et sensé de nos artistes. Aussi, bien que l'influence italienne à outrance fût puissamment patronnée, elle ne fut pas de longue durée et ne sortit guère de la cour. « Nos artistes, dit M. Vitet, s'entêtaient à rester Français. » Quand le connétable de Montmorency, après sa disgrâce, songea à se retirer à Écouen, il fit choix pour architecte de Jean Bullant, un inconnu de la veille. Écouen ne doit rien à la coterie de Fontainebleau, et le connétable, qui savait à merveille faire la part de chacun, installe dans un château français les œuvres de Jean Goujon, de Palissy, de Barthélemy Prieur, côte à côte avec les antiques et les « esclaves » de Michel Ange[2].

La troisième évolution, l'affranchissement de la Renaissance, s'accuse plus nettement encore à Saint-Maur, Anet et Meudon, ouvrages de Philibert Delorme. Saint-Maur appartenait au cardinal de Bellay, un illustre protecteur des arts; Anet, à Diane de Poitiers. De celle-là je n'ai rien à dire; nos curieux savent trop bien le prix des moindres reliques de sa collection. Meudon, œuvre un peu postérieure, avait été dédié aux Muses de Henri II par le cardinal de Lorraine, « grandissime amateur de toutes choses anciennes et rares[3] ». Le Primatice règne bien encore, et c'est à lui que Jean Goujon empruntera la « grâce allongée » de ses nymphes, comme, avant Jean Goujon, les Trinqueau et les Pierre Delorme avaient pris aux Italiens quelques menus détails. Mais ces emprunts sont de tous les temps, ils sont réciproques et ne tirent point à conséquence[4]. La domination italienne a fait son temps, et le Louvre de Pierre Lescot « la

1. L. Vitet, *les Arts français au* XVIe *siècle*.

2. Au Louvre.

3. Gab. Symeoni, *Illustres observations antiques*. 1558. Préface.

4. Les Italiens nous ont bien emprunté nos artistes verriers dès le temps de Jules II. (Em. David, *Vie de Claude et de Guillaume*.)

plus belle page d'architecture qu'aucun artiste ait produite depuis la Renaissance ». le Louvre, est un « monument tout français, élevé par un génie français pour des princes français, et dont on chercherait vainement non-seulement le modèle, mais l'égal en Italie [1] ». La France a définitivement reconquis la place qu'elle avait perdue depuis le XIIIe siècle.

Ainsi la Renaissance a retenu de l'architecture gothique ce qui était purement national : la franchise d'allures, la variété des plans, l'agrément des façades, la multiplicité des ouvertures, l'heureux ajustement des lucarnes et des cheminées, la silhouette de la toiture, la convenance générale. Avec ces éléments assaisonnés d'une *dose d'esprit italien* [2], nos artistes ont heureusement tempéré la sévérité un peu monotone des ordonnances antiques. Grâce à l'intelligence de ces excellents ouvriers, l'art français, en changeant de vêtement, n'a pas changé de caractère.

Après Henri II, l'influence de Catherine de Médicis réussit encore pendant quelques années à maintenir l'art à son niveau. Catherine avait apporté en France les collections de sa famille. Il lui fallait un écrin digne d'un pareil trésor : elle fit choix de Philibert Delorme et de Jean Bullant, qui lui bâtirent les Tuileries. Combien l'étoile italienne avait dû pâlir pour qu'en 1564 une Médicis s'adressât de préférence à des architectes français !

Mais déjà la Renaissance touche elle-même à son déclin. Les troubles civils et les persécutions religieuses ont jeté le désarroi parmi les artistes : un grand nombre de cabinets ont été pillés et dispersés. Vienne la Ligue, et les beaux-arts, encore tout meurtris, recevront le dernier coup, et la curiosité sombrera dans le naufrage général.

1. Leon Vaudoyer, *Entretiens sur l'architecture*.
2. L. Vitet, *Eustache Lesueur*.

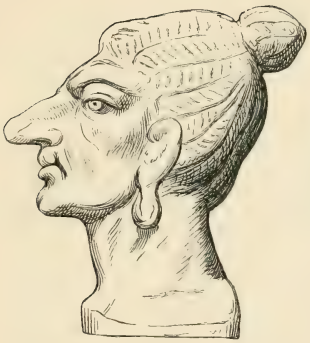
UN AMATEUR.

(La fin prochainement.)

LETTRE A M. MÉRIMÉE

A PROPOS DE QUELQUES MONUMENTS INÉDITS

DE LA CARICATURE ANTIQUE



Ne pensez-vous pas, Monsieur, qu'il est prudent au chercheur de ne pas creuser trop longtemps une question s'il veut être suivi par le public? Une édition « considérablement augmentée » est celle qui devrait contenir le moins de matières; aussi ne reviendrais-je pas pour la troisième fois sur le chapitre des origines de la Caricature, si quelques monuments inédits, joints à des renseignements tirés des historiens, ne venaient consolider le clou auquel sont attachées les preuves de l'art plaisant, satirique et grotesque dans l'antiquité.

« Pendant sa questure à Rome, Cicéron, dit Plutarque, fit aux dieux l'offrande d'un vase d'argent, sur lequel il fit graver ses deux premiers noms, Marcus Tullius; mais à la place du troisième, il commanda à l'artiste, par plaisanterie, de graver un pois chiche. Voilà ce qu'on rapporte à propos de son nom. »

Ce passage a étonné le traducteur qui ajoute en note : « Cette puérile anecdote n'a probablement rien d'authentique [1]. »

La note est courte; elle n'a que sept mots. On pourrait en retrancher cinq à la décharge de Plutarque, car, de l'historien et du traducteur, le plus puéril des deux n'est pas celui qu'on pense. Un tel rébus est

1. *Vie des hommes illustres de Plutarque*, trad. par Alexis Pierron. 4 vol. in-18. Charpentier, 1844.

tout à fait antique. Cicéron s'en amusa (*cicer* en latin signifie pois chiche). Les anciens n'étaient pas si solennels que l'Université nous les montre habituellement, et il faut se rappeler que même les Lacédémoniens, outre les temples consacrés à la Peur, à la Mort, en avaient un dédié au Rire.

Chose singulière que ces bandelettes dont veulent entourer l'antiquité les « fanatiques du beau », ainsi que me l'écrit un maître de conférences à l'École normale. M. Chassang, qui, combattant pour la sculpture grecque, craint que la blancheur des marbres dont il chante la pureté ne soit altérée, si quelque veine sarcastique y est découverte.

Sans doute le culte du beau fut presque général en Grèce, les monuments le prouvent; mais il est dangereux qu'un spiritualisme de parti pris s'étendant jusqu'aux Latins n'épaississe le bandeau et n'empêche, comme dans la circonstance actuelle, d'admettre l'indication précise d'un historien sur les choses de son temps.

« A Rome, dit Plutarque, on dédaigne les peintures, les statues, la beauté des jeunes esclaves et des femmes. On cherche sur le Forum ceux qui ont les bras ou les jambes de travers, trois yeux et une tête d'autruche, ou bien un hermaphrodite. »

Dans cette dépravation du goût n'y a-t-il pas une leçon? L'anatomie du laid est fertile en enseignements, à condition qu'on ne s'y complaise pas et qu'on lui oppose l'harmonie des grandes lignes, la quiétude, l'ineffable contentement que laissent à l'esprit et aux yeux une belle composition, d'éclatantes colorations.

Vivre sans Beau, autant vivre sans respirer; mais la satire, la parodie, la caricature, renferment de précieuses indications pour ceux qui veulent voir clair dans le passé, et c'est pourquoi je reprends une fois de plus la vrille, m'efforçant de trouer les planches qui nous enlèvent la vue de l'antiquité.

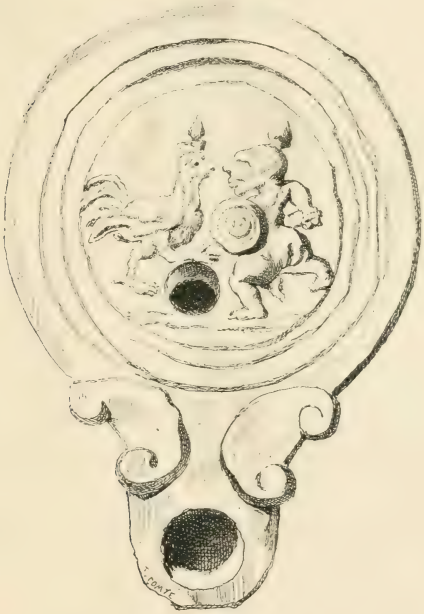
On sait par les poëtes satiriques que les hommes au pouvoir n'étaient pas épargnés; aussi, les archéologues ont-ils cru pouvoir appliquer les plus grands noms à des monuments sans importance, à des lampes d'argile commune dont les potiers, pour égayer le peuple, décoraient les contours de sujets plaisants.

Un ancien catalogue des terres cuites du musée de Naples donne la description d'une « lampe figurant un homme, les cheveux rasés, à cheval sur une outre, et qui approche du bec (*sic*) un papyrus, dans l'attitude de quelqu'un qui lit et déclame. » A cette notice le rédacteur a ajouté: « caricature relative peut-être à Démosthènes. »

L'étude de l'art parodique ayant été négligée au début par les archéologues, ils se trouvèrent nécessairement embarrassés de fournir

des explications lorsque de pareils monuments populaires frappèrent leurs yeux. Qu'un personnage tînt à la main un papyrus ou un volumen, aussitôt était rattachée à ce volumen le souvenir d'un grand orateur, Démosthènes « peut-être ». Plus tard, il est vrai, la science voulut trouver la preuve de ces affirmations par des textes précis; et si on peut douter de la représentation de Démosthènes sur la lampe en question, il est certain, quoi qu'en pense M. Alexis Pierron, que Cicéron fit traduire plaisamment son nom par un pois chiche sur un vase.

Pour ne pas quitter le champ des terres cuites, je fais graver



COMBAT D'UN PYGMÉE CONTRE UN COQ.

(Lampe en terre cuite.)

la figure du guerrier combattant contre un coq. Là aussi l'imagination pourrait se donner carrière. Il ne manque pas de guerriers dans l'antiquité, et on trouverait mille noms célèbres à appliquer à ce lutteur. Le coq fournirait facilement matière à un mythe pour les symbolisateurs.

A mon sens, ce n'est qu'un Pygmée de plus à ajouter à la famille

nombreuse des petits êtres fantastiques qui habituellement sont représentés livrant de féroces combats aux grues. Je ne reviendrai pas sur ce sujet, ayant consacré dans mes précédentes études un long chapitre à la légende des Pygmées : toutefois je ferai remarquer que ces combats avec les coqs sont rares, les Pygmées des bords du Nil ayant plus d'occasions de se mesurer avec les animaux aquatiques qu'avec des oiseaux domestiques.

Il est d'autres monuments dont la qualification est plus difficile et

BRONZE DU CABINET DES MÉDAILLES.

demande une certaine prudence. La deuxième édition de l'*Histoire de la caricature antique* contient la reproduction d'un bronze du Cabinet des médailles dont je donnais un à peu près d'interprétation par une épigramme de l'*Anthologie*. Je crois en avoir aujourd'hui trouvé le véritable sens.

Ce singe qui tient une boîte ne serait-il pas une représentation d'Épiméthée, frère de Prométhée et époux de Pandore? La mythologie nous apprend que pour avoir ouvert la fatale boîte d'où s'échappèrent en abon-

dance les maux qui devaient affliger les hommes, Épiméthée fut changé en singe par les dieux.

Je me sens plus à l'aise avec certaines déformations du corps dont les anciens se raillaient volontiers.

Combien les *gras* furent criblés d'épigrammes par les poëtes comiques, à combien de représentations sculptées donna lieu le *ventre*, c'est ce qu'il est facile de démontrer.

En ceci la tradition ne s'est pas interrompue, et toujours les caricaturistes ont fait, le plus souvent à leur insu, acte de spiritualisme en insistant sur l'excès de lymphe produit par la débauche, sur les bouffissures causées par la goinfrerie. L'antiquité, de ce côté, abonde en documents aussi clairs que les estampes de Breughel, les croquis d'Ok'Sai ou les crayons de Daumier.

Les musées publics et les collections particulières sont riches en terres cuites représentant de gros hommes hébétés s'appuyant sur des amphores aussi grosses que leurs ventres. Cet abdomen développé aux dépens du cerveau fait horreur à ceux qui pensent : aux moralistes, aux historiens, aux auteurs comiques, surtout aux poëtes de la décadence.

Plutarque rapporte que Caton, se moquant d'un homme d'un excessif embonpoint, disait : « A quoi peut servir à la patrie un corps où, du gosier aux aines, tout l'espace est occupé par le ventre? »

Dans une épigramme votive de Léonidas de Tarente, le plus grand des petits poëtes de la décadence, on lit :

« A l'intempérance, à la gloutonnerie Disozus le Dorien consacre ces dons, des marmites ventrues de Larisse, des cruches, une coupe large et profonde, une fourchette de bronze artistement recourbée, un grand couteau, une cuiller de bois à remuer la purée. O Gloutonnerie, en échange de ces mauvais présents d'un mauvais riche, accorde-lui de ne jamais connaître la tempérance! »

Les fragments suivants d'une comédie d'Alexis sont encore plus significatifs :

« Vertus, ambassades, commandements, vanités que tout cela, retentissement vide du pays des songes! La mort te glacera au temps marqué, et il ne te restera que ce que tu auras bu ou mangé. »

Ailleurs :

« Le sage doit réunir toutes les voluptés; il y en a trois qui rendent la vie véritablement parfaite et heureuse : boire, manger et faire l'amour. »

Et pour terminer :

« Que viens-tu me radoter, bavardant du haut en bas, du Lycée à

l'Académie, à l'Odéon? Enfantillage de sophistes! Rien de bon dans tout cela. Buvons, buvons à outrance et assis, mon cher Sicon, et vive la joyeuse bombance, tant qu'il nous est permis d'y fournir! Allons, vive le tapage, Manès! Rien de plus aimable que le ventre: le ventre c'est ton père, le ventre, c'est ta mère! »

Par ces sarcasmes du poëte Alexis est attesté le mépris qu'inspiraient aux anciens la paresse, la gourmandise, la débauche; et plus les craquements de la société antique se font sentir, plus les railleries redoublent.

M. de Longpérier a signalé des monuments où la maigreur est traitée satiriquement :

« On a, dit-il, des exemples d'empereurs, d'acteurs, de divinités même, dont les imperfections étaient ridiculisées avec une extrême liberté. Parmi les infirmités qui prêtaient à la raillerie, on peut compter la maigreur, témoin les misérables infibulés dont Winckelmann a publié le dessin. » (*Monuments inédits*, n° 188 [1]).

La maigreur, telle que nous la représentent quelques monuments romains, est souvent due à un état maladif, d'où résultent des détails plus anatomiques que plaisants. Ces bronzes de malades, d'agonisants, semblent conçus sous une influence chrétienne; alors apparaît le squelette que l'art païen avait jusqu'alors presque toujours dissimulé.

Les monstres dansant malgré leur maigreur, dont parle M. de Longpérier, sont plus hideux que les figures de la Mort dans les danses macabres de la Chaise-Dieu. Le spectacle de ces maigres signalés par Winckelmann est morbide et lugubre. Aussi l'antiquité n'a pas abusé d'un tel moyen de comique, et en ceci elle est d'accord avec les temps modernes, trouvant plus de matière à raillerie dans l'abondance que dans l'absence de graisse.

Après le ventre, c'est le nez qui préoccupe le plus les sculpteurs satiriques. Les rhéteurs dissertaient volontiers sur cette partie importante de la physionomie. Suivant le grammairien Pollux le nez droit (δίκαιωρίς) est le seul qui, « divisant la face également, accompagne et dirige les yeux par sa propre direction. » Philostrate veut que l'idéal du nez soit un nez carré (τετράγωνος) « comme le nez d'une statue », et se terminant bien (εὖ βεβηκυῖαν). Platon, Élien, Pétrone et Martial décrivent avec complaisance les nez d'un beau dessin des courtisanes; mais une prolongation nasale trop sensible fournit des détails ironiques aux poëtes. Catulle se moque d'une jeune fille « au nez qui n'est pas minime, » et Martial, plaisantant à propos d'un appendice trop déve-

1. *Revue archéologique*, I, 2e partie, p. 459.

loppé, dit à une de ses victimes « qu'Atlas ne voudrait pas porter son nez. »

Nos musées possèdent de nombreux échantillons de ces excroissances plaisantes, entre autres les monuments trouvés à Tarse en Cilicie par M. Victor Langlois. A ces terres cuites facétieuses que le public peut voir au Louvre dans une des salles de l'ancien musée Charles X, je préfère donner la copie d'un dessin curieux d'après Muret [1].

ANSE DE LAMPE.

(Tirée des portefeuilles de Muret.)

Ce masque comique formait l'extrémité d'une anse de lampe. Le modelé en est très-accentué et d'une bonne exécution.

Les musiciens sont une des classes dont l'antiquité s'est divertie. C'étaient sans doute des gens de mauvaise vie, des buveurs, des vagabonds, et le dieu Pan lui-même, leur patron, n'est pas sans quelques rapports avec Priape; aussi les poëtes de l'*Anthologie* les confondent-ils quelquefois l'un et l'autre dans les mêmes satires.

On connaît des terres cuites baptisées habituellement par les commentateurs de « Pan grotesque, jouant de la syrinx. » Un petit monument qui se voit au Cabinet des médailles représente un de ces musiciens, tête pointue, gros nez, air idiot.

J'emprunte aux portefeuilles de Muret le dessin d'une autre terre cuite

1. Les portefeuilles de feu Muret, attaché au Cabinet des médailles, et l'un des meilleurs dessinateurs d'antiquités de ce temps, ont été acquis récemment par l'État, et ne sont pas une des moindres richesses de la Bibliothèque impériale, tant ils renferment de monuments inédits passés dans des cabinets particuliers ou à l'étranger.

dont l'original se trouvait dans le cabinet Evans. Ces musiciens, paraît-il, amusaient les enfants, car les jambes du personnage étaient mobiles. De

MUSICIEN JOUANT DE LA SYRINX.
(Terre cuite du cabinet Evans.)

ce jouet on peut inférer que les musiciens des basses classes emportaient avec eux une réputation de grotesque.

Les acteurs comiques fournissent également de nombreuses figurines dont l'explication est moins facile. Les rédacteurs de catalogues se tirent habituellement de ces difficultés en donnant une brève description du monument avec la hauteur. Tout dernièrement, dans la vente d'un cabinet important, à propos d'un grotesque je lisais : « Acteur ou sénateur, le bras droit appuyé sur sa poitrine, l'index élevé, 17 cent. » Une telle rédaction fait honneur à la concision de l'écrivain ; mais les intéressés qui ne voient pas se rendront difficilement compte d'une terre cuite qui est acteur *ou* sénateur à volonté.

Une de ces statuettes d'acteur comique, la figure couverte d'un masque de singe, est passée de la collection Durand au Cabinet des médailles. Un ample manteau, coloré en bleu, enveloppe entièrement le personnage. Le masque est rouge brun, les yeux blancs, l'extérieur de la bouche vermillon. La chaussure est rouge, le socle brun.

La plupart de ces grotesques (j'en ai donné un certain nombre de types dans la *Caricature antique*) semblent obéir à des gestes traditionnels. Ils agissaient au milieu de la comédie ; cependant les sculp-

teurs les représentent habituellement immobiles. Peut-être les saisissaient-ils au moment de leur *entrée*, alors que le comédien, pour produire son effet sur le public, se présentait sans mouvement, comptant peut-être sur son masque comme moyen de succès. Un farceur du théâtre du Palais-Royal, quand son costume lui paraît suffisamment insensé,

ACTEUR COMIQUE.

(Terre cuite colorée du cabinet des Médailles.)

s'avance jusque près du trou du souffleur, descend la scène pour obtenir un effet de dos, et ne parle et ne gesticule qu'ensuite. Il en était peut-être de même chez les anciens. Tous ces détails concernant le théâtre antique ont encore grand besoin d'être élucidés.

Une autre figurine d'une extrême finesse est un petit bronze dont je dois la communication à M. Charvet. Cette figurine servait de manche de couteau: la perforation intérieure ne laisse aucun doute; mais que représente ce petit singe encapuchonné? Mon but en donnant un dessin exact de cet ornement appliqué à un ustensile est d'appeler l'attention des amis de l'antiquité sur de semblables sujets.

Quant à la date de ces monuments, je pense avec M. Chassang que « la caricature, peu goûtée aux beaux temps de l'art hellénique, n'a guère pris faveur que vers l'époque macédonienne, et n'a fleuri véritablement que dans l'époque romaine ou, si l'on veut, dans l'art gréco-romain. » Alors, en effet, comme le dit Ottfried Müller dans son *Manuel*

d'archéologie, alors seulement le culte exclusif du beau commença à s'affaiblir, et la mode s'introduisit des caricatures, des travestissements de sujets mythiques, des tableaux de la vie domestique la plus familière.

(Collection Charvet.)

A ce propos on a beaucoup fouillé, beaucoup trouvé, beaucoup commenté; la science actuelle a-t-elle fait de grands progrès depuis l'époque où l'abbé Galiani écrivait :

« La fable ancienne est quelquefois double, quelquefois triple, parce que les Grecs ayant été conquis par différentes nations, c'est-à-dire par les Égyptiens, Tyriens et peuples du Nord, qui y vinrent par terre et qui étaient des Celtes, ils ont mêlé tout cela ensemble, comme si les Américains, conquis par les Espagnols, les Anglais, les Français, mêlaient dans deux mille ans tout ensemble et confondaient Charles V et Henri VIII et Henri IV, la reine Isabelle de Castille avec la reine d'Angleterre. Voilà la cause de la contradiction dans la mythologie et la multitude des Hercules thébain, tyrien, etc. Développer cela avec génie, avec goût, avec une finesse de coup d'œil heureuse, est l'affaire d'un philosophe érudit et pas d'un savant sans génie comme Gibelin [1]. »

Les diverses facultés que demandait, il y a cent ans, l'abbé Galiani aux archéologues, ne sont pas communes. Et pourtant, ce n'est pas la bonne volonté qui manque aux érudits pour découvrir des monuments

1. Galiani parle de l'énorme compilation peu lue aujourd'hui : *Le Monde primitif*. 9 vol. in-4. 1773-1784.

inconnus; il en est qui feraient le sacrifice de leur fortune, mais ils ne sacrifieraient pas volontiers leurs visées.

L'école symbolique moderne, quoiqu'elle compte des chefs éminents, a trop facilité les rêves d'esprits creux qui s'en tirent par des mots, interprètent des types qui n'ont pas besoin d'être interprétés, et enveloppent des voiles d'une imagination confuse des choses simples et positives.

On s'est demandé si le *mysticisme sacré* ne jouait pas un *immense rôle* dans la *parodie* des anciens. Autant croire avec un critique anglais que Caliban de Shakspeare représente « *le peuple* »; avec les dames esthétiques, que Molière est un « *socialiste.* »

Une amphore cannelée trouvée à Fasano porte sur la frise un sujet plaisant, surtout par la légende. Un coq et une oie, se rencontrant dans la prairie, dialoguent ainsi : — Tiens, c'est l'oie! (ὦ τὸν χῆνα), dit le coq. — Tiens, c'est le coq! (ὦ τὸν ἀλεκτρυόνα), dit l'oie.

Cette rencontre de l'oie et du coq, la conversation échangée entre les deux animaux, ont donné à réfléchir aux symbolisateurs qui, n'admettant pas qu'il faille prendre les monuments au pied de la lettre, font de tout artiste qui y a appliqué la plus mince ornementation un *penseur* préoccupé de la politique de son temps, des évolutions de l'humanité et de celles des astres. Heureusement il est des érudits qui ne se payent pas de semblables chimères.

Avec une discrétion railleuse dont il faut le louer, M. W. Fröhner, qui a publié ce monument, fait remarquer que l'archéologue Minervini (*Bullettino Arch. ital.*, 1861), a vu dans cette peinture « *une allusion à l'antagonisme entre le soleil et la lune!* »

CHAMPFLEURY.

FRISE D'UNE AMPHORE (Collection du prince Napoléon)

NICOLAS LAFRENSEN

PEINTRE A LA GOUACHE

(1737-1807)

Il n'est point d'amateur d'estampes, parmi ceux ayant un goût prononcé pour notre charmante école du XVIIIe siècle, si spirituelle, si piquante, si réellement française, qui ne connaisse les jolies compositions de Nicolas Lafrensen, dont une grande partie des gouaches et dessins coloriés a eu les honneurs de la gravure en France sous Louis XVI. Les burins chatoyants de Nicolas Delaunay, les fac-simile en couleur de Janinet, ont donné une seconde et longue vie à ces scènes intimes ou légères du temps, quelquefois plus froides dans l'original, s'égarant souvent à la recherche du fini, cet écueil terre-à-terre qui fait échec à la fantaisie vivement sentie et prestement enlevée au profit de la sécheresse d'exécution.

Il s'est présenté au sujet de Lafrensen et de son œuvre, très-curieux à consulter pour l'histoire des mœurs, du costume et de l'ameublement de l'époque, une particularité assez bizarre : l'interprétation a complétement débordé le texte; les graveurs ont presque totalement fait oublier le peintre à la gouache, sur lequel on ne possède aucune donnée en France, où cependant il a séjourné près d'une vingtaine d'années. Il n'est point jusqu'à son nom, difficile à omettre sur les estampes d'après ses compositions, qui n'ait été continuellement défiguré : j'ai relevé plus de vingt variantes de ce malheureux nom, qui n'avait cependant rien de baroque en son orthographe, et sur une seule pièce.

le portrait de Gustave III, gravé par Gaucher, on le trouve correctement transcrit. C'est sous le nom francisé de *Lavreince* qu'il est le plus connu dans le monde des amateurs : quelques-unes de ses gouaches sont signées de la sorte. Quoique étranger à nos mœurs, à notre pays, où il ne vint que vers sa trentième année, Lafrensen est complétement acclimaté dans son œuvre; ses *pièces de conversation,* ses *galanterie stücken,* comme disent les curieux d'outre-Rhin, reflètent la fidèle image de ce monde galant et frivole, qui, peu soucieux de l'avenir, jouissant du présent, s'en allait, après boire, promener ses élégances débraillées aux petites maisons du Pont-aux-Choux, du Roule et de la barrière Blanche. On n'en viendrait point à deviner que la latitude de Stockholm a vu naître l'auteur de *la Consolation de l'absence*, de *l'Innocence en danger,* du *Roman dangereux,* et de tant d'autres compositions intimes qui nous esquissent non-seulement les profils galants du jour, mais encore les placent en toute justesse à leur plan, dans leur milieu, dans ces intérieurs Louis XVI un peu plus amples que les boudoirs du règne précédent, et où les draperies et les trumeaux sont devenus hors de proportion pour servir de décors à la comédie plâtrée des amours faciles, qui demande un jour discret, des lignes rompues, point d'angles et beaucoup de rondeurs; à des amours d'Opéra, un Olympe à la détrempe. Et ce résultat, cette assimilation complète, paraissent acquis dès les premières années d'expatriation; dès 1777, Delaunay avait gravé *l'Heureux moment,* composition qui donne parfaitement la note du genre. On la trouve répétée dans les sujets publiés plus tard avec plus ou moins de bonheur, mais point avec plus de justesse. Si nous ne savions rien en France de ce qu'était Lafrensen, en dehors de son œuvre gravé, on peut, dans le sens opposé, en dire autant de son pays natal, de la Suède, où l'on ne se doutait guère nous avoir dotés au siècle dernier d'un de nos petits-maîtres galants les plus recherchés; à peine y connaissait-on le titre de quelques-unes de ses compositions pour être mentionnées dans le volumineux dictionnaire de Nagler [1].

Le nom de Lafrensen, indiquant une origine danoise ou norvégienne, était celui d'une famille habitant Stockholm pendant la première moitié du XVIIIe siècle; dans les journaux du temps, de 1740 à 1750, on trouve citées diverses personnes portant ce nom : le chef de cette famille, ou tout au moins celui de ses membres jouissant alors en Suède du plus de notoriété, était un peintre de portraits, Niclas ou Nicolas Lafrensen qui épousa en 1736 Magdalena Sturer, fille de Johan Sturer, capitaine de vaisseau; leur enfant premier-né fut baptisé à Stockholm le 30 octobre 1737 à la paroisse allemande de cette ville, et reçut comme son père le nom de Nicolas; c'est l'artiste qui nous occupe, celui qui viendra plus tard en France recueillir la succession de Baudoüin, le gendre de Boucher, y faire de la petite peinture de boudoir, prenant le plus souvent ses modèles parmi les recrues de Dauberval et de Vestris, parmi les *filles du monde*, les *filles du bon ton,* pour parler le langage du temps.

En suivant les us et coutumes de son époque, de son pays, Lafrensen destina son fils à la même profession que celle à laquelle il devait d'être quelque peu connu de ses contemporains; il voulut en faire un portraitiste comme lui. Les artistes ayant la spécia-

1. On prépare en ce moment à Munich une nouvelle édition du *Lexicon;* M. Eichhorn, amanuensis à la Bibliothèque royale de Stockholm, doit en rédiger les notices consacrées aux artistes de la région scandinave; c'est à son obligeance que je dois la plus grande partie des renseignements biographiques concernant Lafrensen, renseignements que M. Eichhorn vient de publier dans le *Dictionnaire biographique de Suède,* nouvelle série, tome VIII.

lité du portrait pullulaient alors en Suède, et pour la plupart d'entre eux l'art était de beaucoup primé par le métier; ce ne devait point être le cas de Lafrensen, car dans un recueil du temps [1] l'on rencontre son nom chanté par un amoureux en veine de lyrisme, et réunissant dans une même inspiration le nom de l'artiste et celui de l'objet aimé :

Laurentz, l'ombre d'Apelles vous envie assurément parce que vous avez le bonheur de peindre les yeux de ma belle, etc....

C'est comme miniaturiste que Lafrensen avait acquis un certain renom, dont il ne reste guère trace aujourd'hui; on rencontre encore en Suède quelques-uns de ses portraits, exécutés, au dire d'un amateur de ce pays, d'une manière fine, mais timide et léchée. Le fils reçut naturellement du père les premières notions de son art, mais ces leçons furent malheureusement de courte durée; il perdit son père en 1756, à l'âge de dix-neuf ans; sa mère était déjà morte en 1752. On perd de vue le jeune Nicolas à partir de cette date, et pendant une dizaine d'années l'on est fort incertain sur la direction qu'il reçut, sur ses travaux; ce qui paraît positif, c'est qu'il vint une première fois en France, où il séjourna au moins deux années. Étendant les procédés paternels, il s'y perfectionna comme peintre en miniature, à la gouache, et peignit même à l'huile, ainsi qu'en témoigne son tableau de réception à l'Académie royale de Stockholm, qui n'est autre que son portrait.

On ne retrouve aucune trace en France de ce premier séjour de Lafrensen, soit dans les journaux, soit dans les divers Mémoires du temps; toutefois une lettre écrite de Paris en 1776 au journal suédois *Samlaren* [2] nous confirme le fait. Le correspondant parisien de cette feuille étrangère s'exprime à peu près en ces termes : « M. Lafrensen a été ici plus de deux ans, avant de revenir une deuxième fois de Suède à Paris. » Une de ses œuvres les plus curieuses, ayant exceptionnellement un intérêt historique pour nous, vient encore à l'appui de cette version : c'est une composition, représentant un *Bal masqué donné à la cour de France* en l'honneur du prince royal de Suède, lors de son premier voyage en France sous le titre du comte de Gothland; on y voit entre autres la comtesse Du Barry costumée en *Dalécarlienne,* galante attention pour un hôte royal venant solliciter notre alliance, et qui d'ailleurs, en homme qui sait son monde, avait commencé par réclamer l'insigne honneur d'offrir un riche collier au petit chien de la favorite [3]. Nous étions alors en février 1771, et le comte de Gothland devenait Gustave III quelques jours plus tard, terminant comme roi un voyage entrepris comme héritier présomptif. Lafrensen était donc en France en 1771, et, en raison de sa nationalité, reçut ou se donna mission pour fixer le souvenir de cette fête qui eut lieu à Versailles en l'honneur de son souverain. Cette composition importante est en ce moment dans un des châteaux royaux de Suède.

En 1773, la même année que ses compatriotes Hall, Roslin et Pilo, Lafrensen fut reçu membre de l'Académie royale de peinture et de sculpture de Stockholm. Nous avons vu qu'il peignit son portrait pour morceau de réception : il obtint en outre le titre de miniaturiste de la cour royale de Suède; la mention de ces distinctions honorifiques accompagne son nom sur un très-grand nombre des estampes de son œuvre gravé en France. Ayant ensuite aspiré au poste de professeur à l'Académie, position

1. *Allahanda Varietes*, Stockholm, 1757.
2. *Samlaren* (le Collecteur). Tome VIII.
3. *Gustave III et la cour de France*, par M. A. Geffroy. Didier, éditeur.

pour laquelle un autre était déjà désigné, Lafrensen fut seulement nommé *professeur adjoint,* titre qu'il ne porta jamais, soit par dépit, soit par insouciance, et depuis lors l'on ne trouve plus son nom mentionné sur les registres de l'Académie.

En 1774, il retournait à Paris, qu'il ne devait plus quitter cette fois avant la Révolution. Bon nombre de ses compatriotes, artistes comme lui, s'étaient fixés en France pendant la durée du XVIIIe siècle, et y étaient passés maîtres après y être venus comme élèves; sept d'entre eux, de 1717 à 1784, avaient été reçus ou agréés à l'Académie royale de peinture et de sculpture [1]; Hall, le célèbre miniaturiste, le portraitiste Roslin, le sculpteur Sergell, ont plus particulièrement vécu à Paris pendant la même période que Lafrensen, et cependant c'est à peine s'il est possible de retrouver quelques traces de relations entre ce dernier et ses compatriotes. Dans sa notice sur Sergell [2], M. de Chennevières a publié quelques lettres écrites de Paris par cet artiste à un dignitaire de la cour suédoise, ami des arts, et ayant lui-même séjourné en France pendant sa jeunesse; je relève dans l'une d'elles, datée du 15 septembre 1778, cette simple mention : « M. Lavrensen se distingue par son mérite et sa conduite; » et dans une autre du 23 novembre suivant : « MM. Hall, Lavrensen, Fehrman et généralement tous les Suédois vous supplient de leur conserver vos bonnes grâces. » Dans les deux autres notices de M. de Chennevières sur Roslin et Vertmüller, nous ne trouvons rien, absolument rien. C'est une bien mince récolte, et ce *satisfecit* donné à celui dont Delaunay venait de consacrer le nom en gravant *l'Heureux moment* (1777) et *le Billet doux* (1778) a quelque chose de puéril, qu'explique sans doute chez Sergell sa qualité d'étranger peu familiarisé avec notre parler.

Même disette dans les journaux et mémoires du temps; *le Mercure de France* et le *Journal de Paris,* seuls, annoncent presque toujours l'apparition des estampes gravées d'après Lafrensen. Ces réclames assez monotones ont un côté intéressant, puisqu'elles permettent de reconstituer en bonne partie l'œuvre gravé du maître année par année; mais outre le côté fastidieux qui est le propre de ces éloges de commande, qui trouvent tout *agréable* (c'est le mot à la mode), elles n'ont même point toujours pour elles l'exactitude d'un procès-verbal à prix débattu, plusieurs dans le nombre contiennent de graves erreurs.

Les souvenirs des contemporains de Lafrensen en Suède lui attribuent une personnalité peu bruyante, des goûts modestes inclinant vers une vie retirée. On peut sans doute trouver là une des causes du peu de traces que l'artiste a laissées après lui, en dehors de ses œuvres, et cependant ces mêmes œuvres ne sont que la fidèle image d'un milieu galant et frivole, impossible à si bien connaître pour quelqu'un ne l'ayant pas fréquenté. Des sujets comme *l'École de danse, les Apprêts du ballet,* ne s'improvisent point précisément dans un intérieur à la Chardin, entre la fillette au volant et la dame à la serinette; c'est bien chez Vestris, chez Gardel ou chez Noverre que s'ébauchent ces pointes et ces ronds de jambes, et non chez le joaillier Godefroy, dont le fils joue au toton sans aucune arrière-pensée. Dans la seconde de ces compositions, le peintre est trahi par Tresca, son interprète, qui nous dit que ces *Apprêts* sont *peints à la gouache dans l'avant-scène de l'Opéra.* Voilà le véritable point de vue. Après l'Opéra, nous passons à la Comédie-Italienne, dans *les Sabots,* une scène de la comédie à ariettes de Duni et Sedaine; dans *Nina,* le grand succès de la Dugazon, pièce tom-

1 *Charles Boit*, 1717. — *Lundberg*, 1741. — *Roslin*, 1753. — *Hall*, 1769. — *Hoffmann*, 1770. — *Sergell*, 1779. — *Vertmüller*, 1784.

2. *Revue universelle des Arts.* Année 1856.

bee aujourd'hui, dans un certain oubli mais qui rival sa en son temps avec *le Mariage de Figaro*.

En touchant à la galanterie contemporaine, Lafrensen comme Lancret, Pater, Fragonard et les vignettistes, avait puisé quelques inspirations dans un des maîtres du genre; *le Retour trop précipité*, gravé par Pierron, est un des contes de La Fontaine, *la Confidente*, mis en action par des personnages en costume Louis XVI; ces immenses chapeaux sont bien ceux de l'époque, alors qu'il était donné à une modiste, marchant sur les traces du prince de Guéménée, de faire une faillite de plusieurs millions [1]. D'autres dessins coloriés relevés de gouache, qui n'ont point été gravés, retracent les scènes les plus connues du même auteur : *l'Ane bâté, le Savetier et le Financier, le Mari battu et content, la Jument du compère Pierre*. Un roman et une comédie en vogue, dont Lafrensen détache quelques sujets, témoignent qu'il n'était en rien étranger à toutes les émotions du monde au milieu duquel il vivait; des *Liaisons dangereuses* de Choderlos de Laclos sont tirées trois scènes gravées par Romain Girard. Un journal mettait sa publicité au service du peintre en annonçant chacune des estampes de son œuvre, et c'est une dette de reconnaissance que celui-ci paye en faisant graver par H. Guttenberg *le Mercure de France*. La principale figure de cette composition, dit le journal [2], est M. de Beaumarchais lisant dans *le Mercure* l'extrait du *Figaro*. La gouache originale, aujourd'hui dans la collection de MM. de Goncourt, est un peu sèche, mais le profil en médaille du célèbre écrivain se détache en toute netteté sur le fond de la composition.

Les portraits sont rares dans l'œuvre gravé de notre petit maître; il n'en eut point, comme son père, la spécialité; après ceux de Beaumarchais et de la Dugazon, je n'en connais que deux autres, ceux de Gustave III, gravé par Gaucher, et du médecin suédois Henri Gahn, gravé en 1800 par Antoine Ulrich Berndes, en manière noire; je n'ai même jamais rencontré cette dernière pièce, que M. Eichhorn a eu l'obligeance de me signaler,

Le Déjeuner anglais et *la Leçon interrompue*, gravées en manière de lavis par Vidal, *les Deux Jeux*, gravés en couleur par Mariage, sont, à ma connaissance, les seules œuvres où Lafrensen ait poussé sa petite pointe dans un intérieur bourgeois, où il se soit essayé à retracer quelques scènes de la vie de famille sous Louis XVI; partout ailleurs, on ne rencontre guère, en fait d'enfants, que l'inévitable Cupidon, soit en peinture, soit en sculpture; il n'est point jusqu'à l'honnête épagneul, caressé par sa maîtresse dans *le Déjeuner anglais*, qui ne trahisse un autre milieu que celui où s'ébattent et bichons et minets. Jadis, quand avec Watteau et Boucher la galanterie prenait ses ébats champêtres, force moutons bêlants en étaient les témoins discrets; maintenant c'est minet au boudoir, minet qui sommeille, minet aux aguets, minet qui module ses ronrons en frôlant délicatement le bras nu de sa maîtresse, que deux suivantes accommodent à son lever.

Un sujet qu'auraient dû s'interdire ces petits maîtres qui doivent leur succès à l'esprit avec lequel ils savent croquer un déshabillé galant, sauver une scène scabreuse par l'entrain de l'exécution, c'est le nu; aucune de ces qualités secondaires ne peut

1. *Mémoires secrets*, 2 février 1787. Mlle Bertin, ministre des modes, fait une faillite de 2 millions : la reine, dimanche, au moment où Mlle B. se rendait près d'elle, pour un travail *concernant son département*, lui a fait refuser l'entrée de son appartement.

2. *Mercure de France*, 27 [illegible] de 1784.

remplacer le style, indispensable en pareille matière : aussi rien de plus faux, de plus vide que les plates nudités des *Nymphes scrupuleuses*, de *la Balançoire mystérieuse;* il est toutefois juste d'ajouter que la pointe de Vidal, si fort au-dessous de pareille mission, a dû encore beaucoup enlaidir ses modèles.

Un architecte et aquarelliste fort oublié aujourd'hui, Bellanger, dont l'on ne rencontre guère le nom que dans Paignon-Dijonval, faisait *étoffer* ses dessins d'architecture, ses vues, par Lafrensen ; on trouve trace de cette collaboration dans le catalogue d'une vente faite le 7 janvier 1785 par l'expert Lebrun :

N° 107. *MM. Lavrince et Bellanger.*

« Vue de la colonnade de la place de Louis XV, prise du palais Bourbon. Ce dessin intéressant est un des plus fins de ce jeune artiste et est enrichi de figures et d'animaux. » Le cabinet Paignon mentionne de son côté une *Vue du château de Dampierre,* coloriée à l'aquarelle par Bellanger, avec deux personnages dans le parc ; la présence de ces derniers due sans doute à la même collaboration. Huet a également orné de figures et d'animaux des vues coloriées du même dessinateur [1].

Lafrensen, en miniaturiste au service de la vogue du jour, peignait aussi les dessus et les dessous de ces *boëtes* richement ornées d'or ou relevées de pierres précieuses, qui depuis Klingstedt, Blaremberghe et les miniaturistes de la Régence, faisaient le fond des cabinets de curiosités des gros bonnets de la ferme et de la finance ; on se mettait quelquefois deux pour illustrer bonbonnières, drageoirs, tabatières ou boîtes à mouches. En 1780, à la dispersion du cabinet d'un amateur fort connu, Poullain, receveur général des domaines du roi, nous rencontrons une de ces œuvres complexes, auxquelles travaillaient orfèvres, vernisseurs et peintres ; c'est une boîte à fond brun enrichi de cercles d'or, dont le dessus est orné d'une tête de femme peinte par Sligy, et le dessous de quatre baigneuses peintes par Lafrensen ; celui-ci, dont le talent se sentait à l'aise sur une surface aussi restreinte, savait faire manœuvrer sur l'ivoire d'une tabatière ronde en poudre d'écaille toute une troupe galante de quinze personnages jouant au colin-maillard dans un parc [2].

N'étant ni membre ni agréé de notre Académie royale de peinture, aucune de ses œuvres ne figure aux expositions bisannuelles du Louvre, on n'en trouve pas non plus aux diverses expositions contemporaines : exposition annuelle de la jeunesse, sur la place Dauphine, le jour de la Fête-Dieu ; exposition *in extremis* de l'Académie de Saint-Luc en 1774 ; au salon improvisé au Colisée par Peters et Marcenay de Ghuy en 1776 ; enfin au *Salon de la correspondance* de Pahin de la Blancherie (1779-1787). C'est dans les cabinets d'amateurs, sous Louis XVI, que se rencontrent ses gouaches, ses miniatures et ses dessins coloriés ; on voit ces œuvres diverses changer souvent de possesseurs vers la fin de cette époque : les collections se désorganisent aux approches de la Révolution, de grosses situations financières s'effondrent avant l'orage, et les ventes d'objets d'art voient diminuer de jour en jour le nombre des acquéreurs.

1. *Une vue des moulins à ratiner le drap,* sur le Rhône, près de Genève, par Bellanger, qui fut aussi peintre de fleurs, pourrait faire supposer que cet artiste est né dans la région lyonnaise.

2. *Vente Soret.* Mai 1863.

Sous le Consulat et l'Empire, Lafrensen est, avec les autres petits maîtres plus connus de l'école galante du XVIIIe siècle, victime de la réaction dont l'école de David fut le foyer; pendant que Greuze et Fragonard mouraient oubliés, c'est par le mont-de-piété que passaient honteusement ces cadres mignons s'étalant jadis au grand jour de l'hôtel d'Aligre. En 1806, le Lombard Serilly, maison de prêt, se débarrassant de ses nantissements non réclamés, vendait entre autres objets une miniature ovale de Lafrensen, un intérieur de trois figures, dans lequel une jolie femme prenait son café. Nous voilà loin de l'hospitalité que ces œuvres trouvaient trente années auparavant chez des financiers comme Beaujon, Ménage de Pressigny, Poullain; chez des amateurs comme Boyer de Fonscolombe, d'Aix en Provence, Godefroy, contrôleur de la marine, Pope, ces deux derniers amis et protecteurs de Joseph Vernet; chez le baron de Saint-Julien, le graveur Coclers, l'éditeur Jauffret. Un orfèvre joaillier, nommé Dubois, alla jusqu'à réunir plus d'une vingtaine de productions de Lafrensen dans sa collection de tableaux, enrichie elle-même à la suite d'un voyage en Hollande, où ce négociant s'était rendu pour son commerce; chez celui-ci, nous avons d'ailleurs beaucoup plus affaire au spéculateur qu'à l'amateur, car Dubois vendait sa galerie en 1784 et en 1785, une première vente n'ayant point suffi pour le placement avantageux de toutes ses toiles. Dans les trois années qui suivirent cette opération, il se reconstituait un nouveau cabinet que derechef il livrait aux enchères en 1788. Bon nombre d'amateurs d'aujourd'hui pourraient reconnaître en lui l'un de leurs précurseurs.

Cette période de quelques années est celle du plus grand succès des œuvres de Lafrensen; on disait alors une *gouache de Lavrince,* comme on dit encore maintenant une vignette de Gravelot, un cul-de-lampe de Choffard, un profil de Carmontelle; c'était là sans doute une production secondaire comme œuvre d'art, mais ce qui lui a valu de survivre, ou plutôt de revivre par la gravure, c'est qu'elle est la fidèle image d'un milieu social curieux à analyser sous cette forme piquante; la plupart d'entre elles seraient des illustrations toutes faites pour une édition de luxe de certains petits mémoires du temps.

Dès 1778, une composition à la gouache, fort simple, représentant une femme endormie sur un sofa, dans un boudoir, atteignait un haut prix pour l'époque, 220 livres[1]. Cette même année, une estampe que Delaunay venait à peine de terminer, *le Billet doux,* avait déjà pris place à Lille dans les cartons d'un iconophile de province, l'orfèvre Délezenne, dont les gravures, les livres et les tableaux furent en 1779 adjugés au roi, ainsi que le reste de la succession de cet amateur, à titre de bâtardise, par jugement du bureau des finances. C'est la pointe spirituelle d'un autre Lillois, Isidore Helman, qui, deux années après, en 1781, traduisait une des peintures de Lafrensen, *le Roman dangereux,* dont le sujet un peu scabreux avait tout particulièrement besoin d'une exécution lestement enlevée. Plus heureux que beaucoup d'artistes français ayant puisé leurs inspirations dans le même milieu, et dont le talent ne put se transformer avec les événements, Lafrensen, au lieu de végéter misérablement en France pendant la Révolution, rentra dans son pays natal, et dès 1791 il était de retour à Stockholm. *Le Mercure de France* mentionne son nom pour la dernière fois le 1er août 1789, en annonçant *les Deux Cages,* composition gravée en manière noire par de Bréa. Cette annonce dénature même et le titre de l'estampe et le nom du graveur. Il débuta en peignant à la gouache un portrait fort estimé de Gustave III, vu de

1. *Trésor de la curiosité*, par M. Charles Blanc, tome I, page 188.

face; c'est d'après cette peinture que Gaucher a gravé un portrait du roi en buste, des 1792, quelque temps après sa mort tragique. L'original est en ce moment au château royal de Rosersberg, à quelques milles de Stockholm.

Pendant les dernières années de sa vie, Lafrensen, qui mourut à Stockholm le 6 décembre 1807, mena une existence peu bruyante, fort retirée, et sa réputation s'en ressentit, car sa mort passa presque inaperçue pour ses contemporains; il n'avait point cependant cessé de travailler, envoyant chaque année une ou deux de ses compositions au Salon de l'Académie suédoise. Outre un certain nombre de portraits en miniature, il peignit quelques petites scènes historiques à deux ou trois personnages, des fêtes champêtres, des scènes de genre rappelant ses œuvres françaises, baptisées par ses compatriotes du titre de *pièces de conversation*. Le musée royal de Stockholm possède deux de ces dernières; on en voit aussi au château royal de Drottningholm, mais on en rencontre beaucoup plus rarement dans les collections particulières. Beaucoup de ces gouaches ont eu malheureusement à souffrir des outrages du temps; leur coloris inconsistant s'en va en poudre, témoignant que l'artiste n'a point toujours pris les précautions matérielles nécessaires pour assurer la durée d'une œuvre. Il était question, il y a environ deux ans, de réunir dans le nouveau musée des Beaux-Arts de Stockholm toutes ses œuvres dispersées dans les châteaux royaux; je ne sais si ce projet a été réalisé.

Voici le sujet de quelques-unes de ces compositions historiques, peintes avec un goût fin et délicat fort prisé des amateurs :

La belle Ebba Brahé écrivant sur une vitre un vers devenu historique.

Siri Brahé et Johan Gyllenstierne.

La reine Catherina Jagelonia montrant son anneau de mariage au favori tout-puissant Zoran Person.

Le malheureux roi Éric XIV et son épouse Catharina Mänsdotter.

Bal masqué donné par la cour de France au roi Gustave III en 1771; la Dubarry y figure en Dalécarlienne.

L'inventaire de la succession de Lafrensen témoigne qu'il mourut sans héritiers. Parmi les divers objets de cet inventaire se trouvaient quelques gouaches et miniatures.

Les collections publiques de France ne possèdent aucune de ses œuvres, qui sont aussi fort rares dans les cabinets d'amateurs; MM. de Goncourt ont eu la bonne fortune de mettre la main, il y a quelque temps, sur deux gouaches originales en parfait état de conservation; elles sont connues par les estampes de Guttenberg et de Varin : *le Mercure de France* et *le Concert agréable,* faisant pendant, et publiés en 1784 et en 1785.

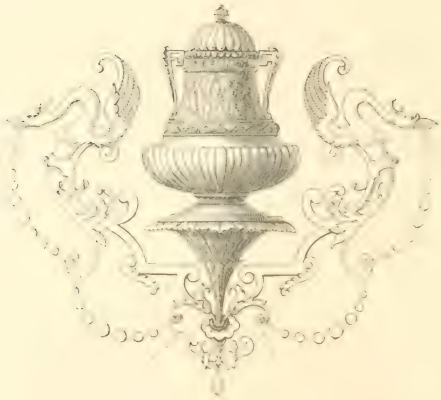
M. le baron Jérôme Pichon possède les deux dessins lavés et coloriés à plusieurs tons que Dequevauviller a gravés : *la Leçon de danse* et *le Lever des ouvrières en modes,* cette dernière en 1784. Ces dessins proviennent du cabinet Tondu dispersé en 1865, dans lequel se trouvaient encore d'autres dessins de Lafrensen, entre autres celui que Benossi a gravé sous le titre : *On y va deux*[1].

On voit rarement passer dans les ventes publiques de véritables originaux de ce

1. M. Philippe Burty, dans une notice nécrologique consacrée à Alfred Tainturier (*Chronique des Arts et de la curiosité*, 20 sept. 1866), signale entre autres objets d'art réunis par cet amateur une gouache délicieuse de Lafrensen.

petit maître, soit que l'action du temps en ait fait disparaître bon nombre, soit qu'ils se soient immobilisés dans certaines collections; ils y atteignent un prix élevé, bénéficiant en cela de la vogue un peu surfaite dont jouissent en ce moment toutes les productions des maîtres secondaires de l'école française du XVIIIe siècle. Les miniatures sont encore plus rares que les gouaches et les dessins coloriés : il est d'ailleurs fort possible qu'à défaut de données suffisantes quelques-unes d'entre elles soient classées aux anonymes ou attribuées à d'autres peintres contemporains. En comparant les gouaches de Lafrensen avec celles de son précurseur sous Louis XV, Pierre-Antoine Baudoüin, on peut se résumer en disant que celui-ci, dans ses compositions, fait souvent œuvre de peintre, œuvre du premier jet, s'affirmant en une vive et lumineuse esquisse, tandis que le premier fait surtout œuvre de miniaturiste, œuvre délicate et finie, mais dépassant un peu le but, au détriment de l'inspiration première, et sacrifiant l'ensemble au détail.

HENRI VIENNE.



CATALOGUE

DE L'ŒUVRE SCULPTÉ, PEINT, DESSINÉ ET GRAVÉ

DE BERNARD TORO[1].

Ce catalogue n'est évidemment que provisoire. Comme l'écrivait M. Pons, si l'on pouvait fouiller tous les salons et tous les greniers des anciens hôtels d'Aix, on trouverait quantité d'œuvres de Bernard Toro. La Révolution en a mutilé un grand nombre. On en cite à Aix dont nous n'avons pas tenu compte à cause de leur peu d'authenticité. Notre nomenclature devra se grossir des découvertes de l'avenir. De même, pour les estampes, il y a sans doute des suites, des pièces à ajouter à celles que j'énumère. Je n'ai pu prétendre qu'à tracer un cadre. Mais enfin, ce cadre, le voici fait.

I. — Sculptures en bois.

1. Aix. Porte d'entrée de l'hôtel d'Arlatan-Lauris, aujourd'hui hôtel de Lubières, rue de l'Opéra; cet ouvrage consiste en deux vantaux ornés de guirlandes de fleurs. — Gravé dans la *Gazette des Beaux-Arts*.
2. Aix. Armoires de la salle des archives à l'hôtel de ville. — Après 1716.
3. Aix. Boîte de montre pour le président Boyer.
4. Aix. Pour le même, « une manière de caisse qui estoit enrichie d'une teste de femme avec des ornemens. »

1. Voir pour la vie de Toro le tome XXV, p. 345 et 577.

5. Aix. Pour le même, autre pendule.
6. Aix. Pour le même, bibliothèque : dessin de la sculpture et de la menuiserie.
7. Aix. Un lustre, vu et décrit par M. Pons, *Archives de l'Art français.*
8. Aix. Un grand cadre de glace. *Idem.*
9. Aix. Un petit cadre de glace. *Idem.*
10. Aix. Une table-console. M. Pons cite tous ces objets, nos 3, 4, 5, 7, 8, 9, 10, comme faisant partie du mobilier de l'hôtel d'Albertas, transporté ensuite au château de Meyrargues, d'où il a disparu depuis 1866.
11. Aix. Pour le président Boyer, table-console dorée, aujourd'hui à M. le marquis de Tressemanne. Gravée dans la *Gazette des Beaux-Arts*, t. XXV, p. 481.
12. Aix. Table-console non dorée appartenant au même.
13. Aix. Table-console dorée appartenant à la famille de Foresta.
14. Aix. Au Musée, collection Bourguignon de Fabregoule. Deux consoles en cul-de-lampe, semblables, formées par des mascarons tenant des anneaux dans la gueule et appliqués sur des cartouches dont la partie supérieure enveloppe leurs fronts. H. 0,130. L. 0,175. — Nos 826, 826 *bis* du catalogue.
15. Provence. Au château de la famille Bontassy près de Trets, propriété de M. Vial, avoué d'Aix. — Table-console non dorée.
16. Paris. Rue du Bac, nos 118, 120. Quatre vantaux de portes, ornées de fleurs et de médaillons où sont figurées les quatre parties du monde. — 1717.
17. Paris. Même rue, no 102. — Vantaux de porte ornés de guirlandes de fleurs.
18? Mars. . .) Statuettes de 80 cent. de hauteur environ. — Vente d'Arbaud-Jouques
19? Minerve.) en 1858 : 300 fr. les deux.

II. — Sculptures en pierre.

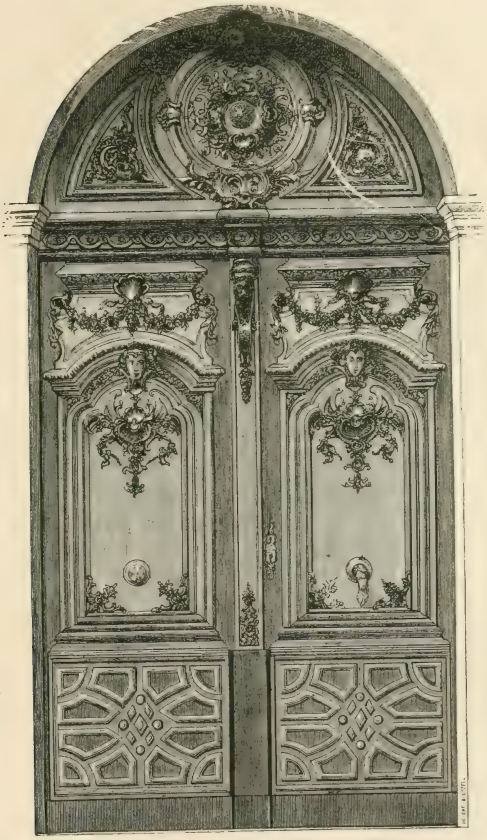
20. Provence. Narcisse, figure pour le château de Beaurecueil. — 1716.
21. Provence. Deux enfants sur des dauphins. — *Idem.*
22. Provence. Deux urnes. *Idem.*
23. Aix. Pour le président Boyer; porte de son hôtel surmontée de deux sphinx. — Hôtel d'Albertas, rue Longue-Saint-Jean.
24. Aix. Pour le même; dessous de fenêtre, soit mascaron ou frise.
25. Aix. Porte cochère de l'hôtel de La Tour d'Aigues, rue Saint-Jacques, décorée de mascarons.
26. Aix. Sur la façade du même hôtel, frise reproduisant les attributs du dessin no 34.
27. Paris. Rue du Bac, nos 118 et 120. — Décoration de deux grandes portes cochères consistant en vases, mascarons et bas-reliefs sur les tympans.
28. Paris. Même hôtel; dans la cour, médaillon d'une femme coiffée d'un casque, et six mascarons aux fenêtres.
29. Paris. Rue du Bac, no 102. — Trois mascarons à l'extérieur.

III. — Autres sculptures.

30. Aix. Pour le président Boyer, ornements d'une cheminée en marbre, plâtre ou stuc.
31. Aix. Pour le même, frise avec des barilliers et des consoles; probablement en plâtre.

32. Aix. Autel de Saint-Sauveur en marbre, non exécuté. — Le prix fait est daté de 1719.

33. Paris. Rue du Bac, n° 118. — Dans la partie de l'hôtel occupée par M. le baron



PORTE DE L'HÔTEL D'ARLATAN-LAURIS, A AIX.

Dupin l'escalier d'honneur a conservé sa décoration d'architecture, consoles, guirlandes, etc., et les portes du premier étage sont surmontées d'attributs de musique en relief.

34. Paris. Rue du Bac, n° 120. — Dans la partie qui appartient à M. de Choqueuse, une salle du premier étage a conservé une rosace et une frise modelées en plâtre;

des griffons de chaque côte d'un autel fumant, et, entre chaque motif, des petites cariatides.

IV. — Peintures.

35. Provence. Pour le château de Beaurecueil, dessin et conduite d'une perspective. — 1716.

36. Aix. Pour le président Boyer; perspective.

37. ? Tournevent peint à la détrempe. — Tournevent est mis sans doute pour paravent.

V. — Dessins.

38. Aix. Petite feuille d'ornements dessinés à la plume, où l'on reconnaît les motifs de la frise de La Tour d'Aigues, au verso de l'engagement relatif au château de Beaurecueil. — Chez M. Pons.

39. Aix. Chez M. Pons. — Dessin au crayon lavé d'encre de chine représentant Minerve et des Amours.

40. — Le pendant du précédent, représentant Apollon, a fait partie de la collection Morel de Marseille.

41. Aix. Pour le président Boyer; dessin d'un parterre en grand et en petit.

42. Aix. Pour le même. — Dessin d'une tapisserie à faire à Gênes.

43. Toulon. Au collége. — Le Triomphe des Arts.
44. Toulon. *Ibid.* La Fortune distribuant ses faveurs.
} Grands dessins à la plume lavés d'encre de Chine.

45. Toulon. Achille reconnu par Ulysse.

46. — Enlèvement d'Hélène.

47. — Adieux d'Hector et d'Andromaque.

48. — Hécube arrachée du tombeau de ses enfants.

49. — Astyanax enlevé du tombeau d'Hector.

Cinq dessins à la plume, lavés d'encre de Chine, longs de 1 mètre 80 cent. sur 95 cent. de haut, portant les armes de Boyer de Bandol. Ils ont appartenu à M. Maingot, ingénieur de la ville de Paris. — Chez M. Malcor.

50. — Pour le président Boyer; six grands dieux et six grandes déesses.

51 à 62. } Paris. Au Cabinet des estampes. Suite de douze petits dessins au crayon lavés d'encre de Chine représentant des cartouches, vases et mascarons. Un de ces dessins gravé dans la *Gazette des Beaux-Arts*, t. XXV, p. 485.

63 et 64. } Paris. Au Cabinet des estampes. Deux dessins à la sanguine de 33 cent. de large sur 20 de haut, représentant des trophées d'armes, casques, boucliers, carquois, drapeaux.

65. Alençon. Collection de M. le Mis de Chennevières, au Musée. — Dessin à la plume lavé d'encre de Chine, représentant un trophée de drapeaux, gravé comme frontispice du Livre de cartouches de Pavillon.

66. Même collection. — Dessin d'ornement à la plume lavé de rouge.

67. Catalogue Paignon-Dijonval, n° 3355. — « Une suite de six dessins arabesques ornés de figures pour décoration de panneaux de buffets, de cheminées, etc. — Dessins à la plume lavés d'encre de Chine et dédiés à Robert de Cotte. H. 18 p. sur 12. »

68. Même catalogue, n° 3336. — « Quinze dessins arabesques, vases, cartels d'armoiries, tombeaux, etc., à la plume, lavés d'encre. L. 8 p. sur 5. »

VI. — Estampes.

GRAVEURS PROVENÇAUX.

69. Honoré Blanc. 1. Desseins a plusieurs usages *inuentés par M. B. Toro.* — Suite de six estampes comprenant le titre et cinq pièces en largeur qui représentent des coins de plafonds, signés *B. Toro jnu.* ou *I. B. Toro jnu.* — Cette suite est au Cabinet des estampes, mais le titre se trouve placé en tête d'une autre suite.

70. — 2. Desseins *a pleusieurs vsages jnuentés par M. B. Toro.* Suite de six est., comprenant le titre et cinq pièces en largeur qui représentent des casques, des carquois, des boucliers, signées *B. Toro jnu.* ou *I. B. Toro jnu.* et *H. Blanc, sc.* (L'*H* et le *B* accolés). — Au Cabinet des estampes sous un autre titre.

71. — 3. — Desseins *a plusieurs vsages jnuentés par M. B. Toro.* Suite de six est. comprenant le titre aux armes de Gaspard de Gueidan (trois losanges), et cinq pièces en largeur qui représentent des marches triomphales de Vénus et de Pan, et des compositions en galerie, signées *B. Toro jn.* ou *J. B. Toro jnu.* (le *J* et le *B* accolés) et *H. Blanc, sc.* — Au Cabinet des estampes.

72. — 4. — *DD Domino Francisco Ricard Amico suo charissimo Artiumque studiosissimo O. C. D. Honnoratus Blanc.* Suite de six est. comprenant le titre et cinq pièces en largeur qui représentent des têtes et mascarons, signées *H. B. sc.* ou *H. Blanc, sc.* (l'*H* et le *B* toujours accolés). — Au Cabinet des estampes.

73. — 5. — *Doctissimo et colendissimo DD. Lvcœ de Beaumont viro consulari rerumque Gallo Provinciæ rectori vigilantissimo D.D.C, Honnoratus Blanc.* Suite de onze est. comprenant le titre en hauteur et dix pièces : la 1re en largeur, cartouche et caprices, *B. Toro jn. — Blanc sc.;* la 2e en largeur, cartouche et caprices, sans nom ; la 3e en largeur, têtes et caprices, sans nom ; les trois suivantes en largeur, têtes et caprices sans noms; la 7e ovale en hautaur, mascaron barbu et ailé vu de face, signé *B. Toro jnu.*, la 8e en hauteur, tête coiffée d'un casque, *B. Toro jnu.;* la 9e en largeur, rinceau avec amours, oiseau et un cornet qui dépasse le trait carré supérieur, *H. B. fec.;* la 10e en largeur, sans nom, mascaron de fontaine à ailes de chauve-souris et profil de satyre. — Au Cabinet des estampes, la plupart de ces pièces se trouvent imprimées sur la même feuille. Dans l'état signalé par M. Pons, et chez M. Destailleurs, elles forment autant de pièces que de sujets.

74. — 6. — *Dédié a messire François de Boyer chevalier seigneur de Bandol conseiller du Roy en touts ses conseils, President a morthier au Parlement de Prouence, Inventé par son tres-humble serviteur B. Toro, H. Blanc, exc. A Paris, chez Gautrot, sur le quay de la Megisserie a la ville de Rome.* — Suite de six est. comprenant le titre et cinq pièces en hauteur représentant des cartouches. — Chez M. Destailleurs.

75. — 7. — Vases nouveaux. *B. Toro jnu. Blanc scu.* Suite de six est. en hauteur, signées *B. Toro jnu.* ou *jn.*, et *Blanc sc.* — Au Cabinet des estampes.

76. — 8. — Autre suite de vases, signalée par M. Pons, comprenant le titre et cinq

pièces, dont deux chez M. Destailleurs, l'une un vase dont la panse est décorée d'un soleil, l'autre une vue de mer pour sujet du vase, une frise à la partie supérieure de l'une et l'autre estampe.

77. — 9. — Titre de l'ouvrage de Garidel sur les plantes de Provence, représentant des amours qui soutiennent l'écusson des armes d'Orléans, signé : *H. Blanc.*

78. — 10. — Cartouche aux armes des Barlatier, seigneurs de Saint-Julien, soutenu par deux grues : pièce signée : *H. B.* — Cabinet des estampes.

79. Coelemans. Pièce en largeur signalée par M. Pons, représentant un trophée d'armes sur un piédestal d'où partent des enroulements où se jouent des chimères et un petit faune, signé : *B. Toro invenit et delineavit. J. Coelemans sculpsit.* Motif reproduit dans la suite 80 *bis.*

80. Coussin. « Nouvelle manière d'ornements faciles à être exécutez par les peintres, sculpteurs, orfevres et brodeurs ou l'on a cherché la correction et évité la confusion qui se trouve dans la plupart de ceux qui ont paru jusques aujourdhuy. — Bernard Toro jnu^t et delin^t. Ce vend a Aix a la place des Precheurs chez Jean-Antoine Coussin marchand. » Suite de sept estampes signalées par M. Pons, comprenant le titre aux armes des maîtres-peintres et sculpteurs de Marseille et six pièces en largeur, rinceaux mêlés d'aigles, de faunes et d'enfants.

80 *bis.* Anonyme. « Nouvelle manière d'ornements faciles à être exécutez par les peintres, sculpteurs, orfèvres et brodeurs, inventez par J. B. Toro sculpteur du roy. Se vend à Paris chez Gautrot, etc. » Deuxième état de la suite précédente. Chez M. Destailleurs.

81. Gueroult. « Letificando petrificat. Taureau inv^t. Gueroult sc. » C'est la Méduse. — Au Cabinet des estampes.

82. Pavillon. 1. « Livre de frise inventé de Bernard Tarot sculpteur du roy. Se vend chez Balthazar Pavillon, rue des Derniers-Baigniers. A Aix en Provence avec privilège du roy. » Suite de six est. en largeur, comprenant le titre en cinq pièces à deux motifs, signées *B. Taro, inv.* — Bibliothèque de l'Arsenal et chez M. Destailleurs.

83. — 2. — « Livre de vases inventé de Bernard Tarot sculpteur du roy. Se vend, etc. » Suite de sept est. en hauteur, comprenant le titre et six pièces. — Bibliothèque de l'Arsenal.

83 *bis.* — 2 *bis.* — Même suite, les pièces numérotées, ce qui constitue un 2e état. — Chez M. Destailleurs.

84. — 3. — « Livre de cartouches inventé de Bernard Tarot sculpteur du roy. Se vend... » Suite de six est. en hauteur, comprenant le titre et six pièces. — 1er état, Bibliothèque de l'Arsenal. — 2e état, avec les numéros, chez M. Destailleurs.

85. — 4. — « Livre pour vaisselle d'église inventé de Bernard Toro sculpteur du roy. Se vend.... *Be Taro inv. B. Pavillon sculp.* » Suite de six est. en hauteur, comprenant le titre et cinq pièces. — 1er état, Bibliothèque de l'Arsenal. — 2e état, avec les numéros, chez M. Destailleurs.

86. — 5. — « Les plus belles actions d'Alexandre dédiées aux héros du temps. — Bernard Toro inventor. B. Pavillon sculpsit. » Titre d'une suite des cinq batailles d'Alexandre, copiées par Pavillon d'après Audran et Edelinck. Pièce signalée par M. Pons.

GRAVEURS PARISIENS ET AUTRES.

87. Cochin. 1. « Trophées nouvellement inventés par J. B. Toro et se vend à Paris, chez le s^r Du Buisson, rue de Guénégaud du côté du Pont-Neuf. Avec privilége du roi. C. Cochin sculpsit. » Suite de six est. en hauteur, comprenant le titre et cinq pièces. — Chez M. Destailleurs.

88. — 2. — « Desseins arabesques a plusieurs usages inventés par J. B. Toro. Se vend à Paris, chez le s^r Du Buisson, rue de Guénégaud... etc. Cochin sc. » — Suite de six est. comprenant le titre en hauteur et six pièces en largeur. — Chez M. Destailleurs. — De cette suite font partie les deux ou trois sujets de figures chimériques signalés par M. Pons dans les *Archives de l'Art français*.

89. — 3. — « Cartouches nouvellement inventez par J. B. Toro. Se vend à Paris chez Gautrot... etc. — Toro inv. et del. C. Cochin sculpsit. C. P. R. » — Suite de six est. en hauteur, comprenant le titre et cinq pièces. — Bibliothèque de l'Arsenal et chez M. Destailleurs.

90. Cochin et Rochefort. « Nouveau livre de vases. A Paris, chez Gautrot. » Suite de onze est. en hauteur conprenant le titre avec écusson aux armes d'Orléans et dix pièces, savoir : quatre au nom de Cochin, copies retournées ou modifiées de la suite des vases de Pavillon; deux signées de Rochefort; quatre anonymes, un vase, — une sorte de console, — une feuille de dessins variés, entre autres un panneau entouré de culs-de-lampe, — une feuille portant deux gros culs-de-lampe. — Chez M. Destailleurs.

91. Rochefort. 1. « Livre de tables de diverses formes qui, par la nouveauté, l'intelligence et le bon goût des compositions et par la richesse des ornements n'est pas moins utile à ceux qui commencent à s'appliquer au dessein qu'à ceux que leur profession oblige journellement d'en faire usage. Inventé par J. B. Toro et mis au jour par les soins du sieur C. N. Le Pas du Buisson l'ainé architecte du roy lequel donnera incessamment une suite considérable des ouvrages du mesme auteur. Se vend à Paris, chez le sieur du Buisson, rue de Guénégaud du côté du Pont-Neuf. Avec privilège du roy. De Rochefort sculpsit. C. P. R. » Suite de six est. comprenant le titre en hauteur et six pièces en largeur. — Chez M. Destailleurs.

92. — 2. — « Dessein de Tombeaux nouvellement inventez par J. B. Toro sculpteur du roy. Se vend chez Gautrot... etc... Toro inv. et del. » Suite dont je connais cinq estampes : le titre en largeur aux armes d'Orléans et une pièce chez M. Destailleurs; deux autres de même dimension et une plus petite dans un recueil vendu par M. Vignères, le 8 décembre 1866.

93. — 3. — « Nouveau Livre de vases. Avec privilège du roy. J. C. Toro inv. et del. De Rochefort sculpsit. » Cette suite, signalée dans les *Archives* par M. de Montaiglon qui l'a vue chez M. Bérard, est la copie de la suite de Vases de Pavillon avec le titre de la Vaisselle d'Église.

94. Joullain. Pièce signalée par M. Pons dans les *Archives* et représentant un mascaron de Neptune vu de face qui jette de l'eau dans une vasque. « J. B. Toro inv. et del. Joullain sc. »

95. — Autre pièce du même signalée par M. Pons et qui se trouve chez M. Bérard, représentant une console en largeur. « J. B. Toro inv. et del. Joullain sc. »

96. Poilly. « Livre nouveau de cartouches dedié à M. Louis de Lenfant conseiller du roi, commissaire de ses troupes en Provence et intendant de celles de Monaco. inventé par son tres-humble serviteur B. Toro. — A Paris chez F. de Poilly, rue Saint-Jacques à l'enseigne de Saint-Benoist, C. P. R. » Suite de six pièces en hauteur marquées. « Poilly excudit. » Chez M. Destailleurs.

97. — Suite de cinq feuilles de frises, dont une ou deux ont deux motifs à la page, et dont fait partie la pièce décrite par M. Pons dans les *Archives* et représentant un Enfant monté... etc. — « F. Poilly ex. C. P. R. » — Chez M. Destailleurs.

98. Vivarès. Trois pièces en largeur dont l'une reproduit le mascaron ovale de la suite d'Honoré Blanc, n° 73. — « *F. Vivares.* » — Dans le recueil de la vente Vignères.

99. J. G. Hertel. Quatre pièces, mascarons et têtes grotesques, copies de celles de la suite d'Honoré Blanc, n° 72. Signalées par M. Pons comme publiées en Allemagne.

100. Anonyme. « Livre de cartouches inventé par Bernard Toro. » Six pièces en hauteur, copies réduites pour la plupart de la suite des cartouches de Pavillon. — Chez M. Bérard.

101. Anonyme. « Cartouches nouvellement inventés par J. B. Toro. » Suite indiquée par M. Pons comme signalée en Allemagne.

102. Anonyme. Deux pièces décrites par M. de Montaiglon dans les *Archives*. — Chez M. Bérard.

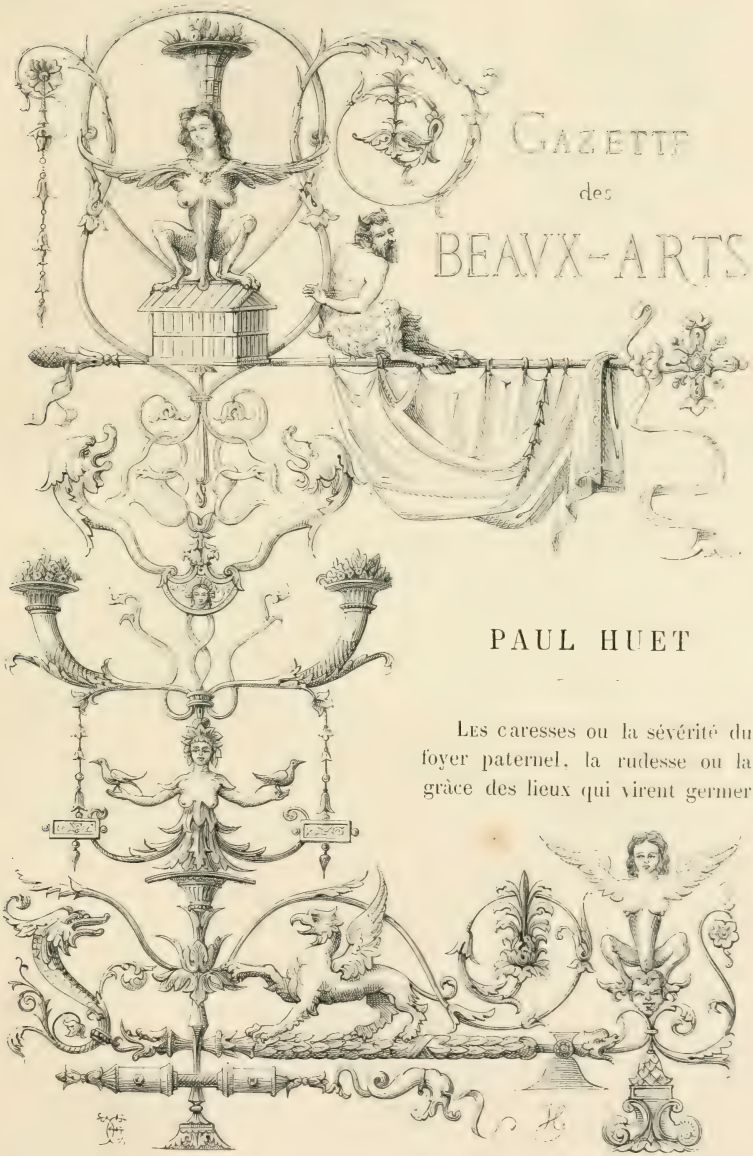
103. Anonyme. Petite pièce représentant deux griffons affrontés, un cornet de fleurs au milieu, c'est le motif du tympan de la porte de la rue du Bac. — Dans le recueil de la vente Vignères.

104. Pequégnot. Six pièces copiées d'après Cochin et Rochefort, dans la suite de « Décorations, vases et ornements d'après les maîtres, » n°s 17, 33, 129, 425, 454, 558.

LÉON LAGRANGE.

Le Directeur : ÉMILE GALICHON.

PARIS. — J. CLAYE, IMPRIMEUR, 7, RUE SAINT-BENOIT. — 181



PAUL HUET

Les caresses ou la sévérité du foyer paternel, la rudesse ou la grâce des lieux qui virent germer

et éclore nos sensations et nos sentiments, nos sourires et nos larmes, impriment à notre être, mol encore comme l'argile que signe le potier, un cachet ineffaçable de confiance ou de révolte, d'attendrissement ou de sécheresse.

Ce que l'œuvre de Paul Huet a de rêveur et d'indépendant s'explique par ce que supportèrent son enfance et sa jeunesse. De même, dans les meilleures compositions de son âge mûr, nous retrouverons l'influence directe de ces études qu'à peine adolescent il peignait dans l'île Séguin, ce coin du paradis terrestre oublié tout exprès pour lui aux portes de Paris.

L'île Séguin existe encore en pleine Seine, non loin de Saint-Cloud et tout près de Sèvres, mais dépouillée de ses grands arbres, tondue, fauchée. C'est elle qu'Eugène Sue a baptisée l'île des Ravageurs : c'est dans un de ses cabarets à la mine suspecte que le romancier a placé, ne s'éloignant pas trop des horreurs de la réalité, la terrible famille de la Louve. Au temps où Paul Huet l'habita, installé chez un excellent camarade qui essaya aussi la peinture, mais qui depuis a bifurqué, l'île était hérissée et verdoyante comme une forêt du Nouveau-Monde. La nuit, elle était visitée par les maraudeurs, qui venaient scier des arbres, et par les braconniers, qui tendaient des collets. Quand les chiens de garde aboyaient, il fallait se lever, prendre un fusil, faire, au clair de la lune, une ronde qui d'ordinaire n'inquiétait que les poulains mêlés aux vaches dans les prés plantureux. Mais Huet ne rentrait plus se coucher, tant c'était étrange, aux équinoxes, de voir la lune courant effarée derrière les paquets de nuages blancs, ou, l'été, la Seine s'embrasant au feu des éclairs. Le jour, il marchait au milieu de décors plantés pour un opéra surhumain : les rayons du soleil pleuvant en chaude averse au cœur des clairières, la lumière mourant après mille combats au fond d'une allée basse, les hêtres rappelant les pâles colonnes parées de lierre d'un temple élyséen, le fouillis des ronces, des églantiers, des viornes, des vignes vierges défendant l'approche de la berge, et puis les horizons fermés par cette colline du parc de Saint-Cloud, à l'automne rousse comme une fourrure, et les soirs glacés d'outremer ou de violet par les vapeurs qui montent. A chaque crue d'orage la Seine débordait, envahissait le sol, et l'inondation posait, fluide et silencieuse, son miroir magique au pied des arbres. Ceux-ci, plongeant dans une terre humide et grasse, s'élançaient en bouquets hardis, étendaient leurs branches longues et souples, étalaient leur feuillage sain et clair. Tels sont les arbres de l'Angleterre.

L'analogie entre la peinture anglaise et les études que fit Paul Huet dans l'île Séguin, de 1820 à 1822, est frappante. Le rapprochement jaillit, évident et logique, de la recherche de motifs et d'effets analogues. C'est.

de part et d'autre, de la peinture d'insulaire[1]. Il faut bien constater qu'il n'a pu avoir pour premiers modèles les peintures de Constable, de Fielding, de Reynolds et des autres, puisqu'elles ne vinrent en France qu'à l'occasion du Salon de 1824. Bonington, lui, ne faisait guère que des marines.

Paul Huet peignait avec reconnaissance cette île qui lui offrait un si doux temps de repos actif, de liberté idéale. Il venait de perdre son père qu'il affectionnait beaucoup. Né à Paris, le 5 octobre 1804, il était arrivé, fruit tardif et mal accueilli, vingt ans après ses autres frères et sœurs. La nature réserve à ces retardataires innocents un tempérament mal équilibré, mais un système nerveux plus délicat; la vie leur est souvent douloureuse. Il connut à peine sa mère. A sept ans, à ce moment où le toit paternel doit être une cage souriante et bénie, on le jeta dans cette geôle qu'on appelle une pension. Il suivit jusqu'en seconde les cours des lycées Henri IV et Bonaparte. Il faisait, paraît-il, de bons vers latins, trop bons même, car son père parla de le pousser à l'École normale. Il eut peur de l'enseignement et demanda à entrer dans la vie par telle autre porte que ce fût. Ce qu'il aimait avant tout, c'étaient les images. Ses jours de congé se passaient sur les quais du Louvre à fouiller ces cartons qui furent, jusqu'au jour où l'Édilité les balaya comme un colis encombrant, le cabinet des estampes des jeunes artistes. Il s'oubliait devant les Géricault et les Charlet[2] suspendus à la ficelle des étalagistes du boulevard. Un dessin, un paysage de Rembrandt, sur la marge duquel il avait déchiffré ces mots singuliers « tacet sed loquitur » l'avait frappé à ce point qu'il eût pu le peindre de souvenir. Et ce trait est à noter; il appartient à la série de ces vagues curiosités, de ces ardeurs indéfinies qui, aux approches des révolutions, agitent les esprits sensibles. L'art classique régnait alors sans réserve. Rembrandt était ou oublié, ou conspué, ou exorcisé. Mais quelques jeunes gens lisaient avec passion Jean-Jacques, Bernardin de Saint-Pierre, Chateaubriand, Gœthe, Shakspeare même. Des émotions nouvelles allaient exiger en peinture comme en littérature des modes nouveaux d'expression. Le Romantisme allait naître. Huet, dans les derniers temps de sa vie, racontait volontiers la surprise et le tremblement qui le prirent en face des pre-

1. Je tiens à poursuivre ce rapprochement, et je prie les amateurs qui possèdent des eaux-fortes de M. Seymour Haden de les comparer à celles de Paul Huet, qui sont de trente ans antérieures et qui semblent appartenir à la même famille.

2. Je lis dans le testament d'Eugène Delacroix : « Je lègue à MM. Carrier, Huet, Schwiter et Chenavard toutes mes esquisses de Poterlet et les dessins de M. Auguste. — A M. Huet, toutes mes lithographies de Charlet. »

miers envois de Géricault, le *Guide*, le *Naufrage de la Méduse*. Il ne pouvait se détacher de ces peintures qui contrastaient violemment avec celles des maîtres en vogue. « Tu ne seras jamais qu'un petit Vanloo », lui disaient avec mépris ses camarades d'atelier.

A la mort de son père, marchand de toiles ruiné par les assignats et qui n'avait pu reconstruire sa fortune sous l'empire, Paul Huet était si gêné qu'il quitta l'atelier de Gros faute de pouvoir solder sa cotisation mensuelle. On l'avait mis d'abord chez un obscur élève de David qui lui enseigna l'art des hachures et du grené doux, d'après les figures de Lemire, pendant deux ans. Ce professeur composait aussi des modèles pour le papier peint. Il voulut prendre le jeune Paul comme apprenti; mais celui-ci ayant résisté fut renvoyé et traité de monstre d'ingratitude.

Paul Huet entra chez Pierre Guérin. L'atelier ferma six mois après. Je trouve son nom, en 1822, dans la liste des élèves de Gros publiée par M. Delestre. Gros inspirait à ses élèves une admiration sans bornes. Mais Paul Huet éprouva cruellement les retours de cette âme molle et de ce caractère vaniteux. Un jour Gros passe derrière lui, regarde son académie, s'arrête, et la déclare excellente : « Quel est votre numéro de réception à l'École des beaux-arts? — Monsieur, je suis exclu comme trop faible. — Pourquoi diable aussi faites-vous des jambes trop courtes ? » s'écrie Gros, repoussant brusquement le carton du jeune garçon, que navra cette brusque évolution du maître humilié dans son amour-propre de professeur.

A ce moment, nous l'avons dit, Huet quitta les ateliers et peignit d'instinct le paysage. Une de ses études tomba sous les yeux d'Eugène Delacroix qui demanda à ce que l'artiste lui fût présenté, le félicita chaudement et l'épaula de ses relations. C'est une lisière de bois dans la forêt de Saint-Cloud. Le soleil, descendant derrière les arbres, darde mille traits d'or aveuglants. L'effet est déterminé. Les arbres sont massés hardiment et détaillés avec le soin d'un artiste qui sait planter un bonhomme, attacher un membre, suivre le jeu d'un muscle. Les arbres sont hauts, trop hauts même, comme les figures de la Renaissance qui ont un trop grand nombre de têtes. Cette exagération dans la sveltesse des troncs ou l'élévation des murs de feuillage est la caractéristique de l'œuvre de Paul Huet; les ormes vont jusqu'à ressembler à des pins d'Italie de Watteau. Mais s'il voyait trop grand, il faisait poétique; d'autres, de nos jours, voient plus exact, mais ils font commun.

Ces premières études marquent également une tendance aux ombres bitumineuses opposées aux parties lumineuses qui lui fut si souvent reprochée et qui est un trait d'étroite parenté avec l'école anglaise. Les ciels

d'orage ont quelquefois écrasé ses plaines ou ses océans. Huet, faisant cela, était de parfaite bonne foi. Il ne visait point sciemment à l'effet, à l'artificiel. Il était de ces natures extra-sensitives que le « frigus opacum » des grands bois remplit d'une terreur sacrée, que les approches d'un orage énervent, accablent ou surexcitent jusqu'à la névrose. M. Michelet a écrit, au lendemain de sa mort, ces lignes exquises : « Il était fait pour les pluies par moment soleillées. S'il faisait beau, il restait au logis. Mais l'ondée imminente l'attirait, ou les intervalles indécis, quand le temps ne sait s'il veut pleuvoir. » Parfois, je le répète, sa palette trahit son intention. Dans ses dernières années, visiblement dégagé de toute préoccupation, il parut s'appliquer à peindre plus clair, plus souple. Au point de vue de ce que j'appellerai la douce sonorité des tons, son dernier tableau, cette grande toile qu'il achevait le jour même où l'apoplexie le frappa, est la plus parfaite peut-être de son œuvre.

Il fut vite connu et estimé des artistes militants. Il donnait pour vivre des leçons de dessin. Il dessinait au crayon ou peignait des portraits ; j'ai vu celui d'un jeune cousin et celui de sa propre nièce, qui fut sa première femme : ils sont d'une délicatesse singulière. Il dessinait des vignettes, mais tout le reste était jalousement réservé à l'art. Il exposa chez les marchands, puis au musée Colbert, des toiles qui furent bien accueillies. Il envoya au Salon de 1827 une *Vue des environs de La Fère*, dont la critique ne parla point, mais qui cependant ne passa point inaperçue. Il était pauvre encore. Les privations lui valurent une gastrite qui le tortura pendant dix ans.

Dans les derniers mois de 1829, il fit pour le Diorama Montesquieu, lequel devait s'ouvrir sous les auspices de la duchesse de Berry et fut inauguré par Louis-Philippe, une *Vue de Rouen*, et une *Vue du Château d'Arques* de quarante pieds de développement. Cette vue panoramique, saisie par des créanciers, fut brûlée dans l'incendie de la Gaîté ; il n'en reste qu'une réduction qui appartient, je crois, au musée de la ville d'Orléans. On lui offrit de peindre des décors, ce qu'évidemment il aurait supérieurement réussi, mais ce qui l'aurait détourné de son but. Il résista avec cet entêtement raisonné et loyal qui fut le trait le plus marqué de son caractère.

A l'exposition plus que semi-officielle, faite dans les galeries de la nouvelle Chambre des pairs, au profit des blessés de 1830, il prêta une *Vue de Saint-Germain* et l'*Intérieur d'une forêt un jour de fête*.

Quelques mois après, à propos de ce Diorama Montesquieu dont nous parlions à l'instant, le journal *le Globe* (23 octobre 1830) publiait « sur Paul Huet » cet article important à tous égards de M. Sainte-Beuve.

Nous regardons comme une bonne fortune littéraire de pouvoir le reproduire en entier :

« Ce diorama, dont nous avons déjà parlé à nos lecteurs, renferme la vue d'une rue de Rouen, par M. Colin; celle de la ville de Rouen tout entière prise du haut du Mont-aux-Malades, par M. Huet; le château d'Arques, par le même; et une perspective du Tunnel, par M. Martin. Nous ne reviendrons aujourd'hui que sur l'impression que nous ont causée les deux paysages de M. Huet, celui du château d'Arques en particulier.

« Nous avions déjà vu deux ou trois paysages de M. Huet exposés à la galerie Colbert, et dans tous un même caractère nous a frappé, à savoir l'intelligence sympathique et l'interprétation animée de la nature. L'homme ne joue guère de rôle dans cette manière d'envisager les lieux et de les reproduire; le groupe d'usage n'y est pas ; la pastorale et l'élégie y sont sacrifiées; point de ronde arcadienne autour d'un tombeau ; point de couples épars et de nymphes folâtres et d'amours rebondis; point de kermesse rustique, de concert en plein air ou de dîner sur l'herbette ; pas même de romance touchante, ni de chien du pauvre, ni de veuve du soldat. C'est la nature que le peintre embrasse et saisit; c'est le symbole confus de ces arbres déjà rouillés par l'automne, de ces marais verdâtres et dormants, de ces collines qui froncent leurs plis à l'horizon, de ce ciel déchiré et nuageux; c'est l'harmonie de toutes ces couleurs et le sens flottant de cette pensée universelle qu'il interroge et qu'il traduit par son pinceau. A peine si çà et là, le long de quelque rampe tortueuse d'un coteau lointain, on aperçoit, pareil à un point noir, un voyageur qui gravit. La nature avant tout, la nature en elle-même et avec toutes ses variétés de collines, de pentes, de vallées, de clochers à distance ou de ruines; la nature surmontée d'un ciel haut, profond et chargé d'accidents, voilà le paysage comme l'entend M. Huet; et son exécution répond à cette pensée. De larges teintes, une plénitude de ton qui pousse à l'impression de l'ensemble, des ondées de lumière et d'ombre ; des nuances uniques dans l'épaisseur des feuillages et dans la profondeur des lointains, nuances devinées et pressenties, qu'un œil vulgaire ne discernerait pas dans la nature; qui ne se révèlent qu'à la prunelle humide de larmes, et qui nous plongent en de longues et ineffables rêveries durant lesquelles nous nous mêlons à l'âme du monde. Hoffmann, en son admirable conte de *l'Église des jésuites,* à l'endroit où le peintre Berthold, ce pauvre génie incomplet, s'épuise dans ses paysages à copier textuellement la nature, introduit à son côté un petit Maltais ironique, espèce de Méphistophélès de l'art, qui lui frappe sur l'épaule et lui donne de merveilleux conseils. On dirait que M. Huet en a profité d'avance; dans sa manière d'envisager et de peindre la nature, il serait tombé tout à fait d'accord avec Hoffmann et avec le petit Maltais. Voici le passage : « Saisir la nature dans l'expression la plus « profonde, dans le sens le plus intime, dans cette pensée qui élève tous les êtres vers « une vie plus sublime, c'est la sainte mission de tous les arts. Une simple et exacte « copie de la nature peut-elle conduire à ce but? — Qu'une inscription dans une langue « étrangère, copiée par un scribe qui ne la comprend pas et qui a laborieusement « imité les caractères inintelligibles pour lui, est misérable, gauche et forcée! C'est « ainsi que certains paysages ne sont que des copies correctes d'un original écrit dans « une langue étrangère. — L'artiste initié au secret divin de l'art entend la voix de la « nature qui raconte ses mystères infinis par les arbres, par les plantes, par les fleurs, « par les eaux et par les montagnes. Puis vient sur lui, comme l'esprit de Dieu, le don

« de transporter ses sensations dans ses ouvrages. Jeune homme! n'as-tu pas éprouvé « quelque chose de singulier en contemplant les paysages des anciens maîtres? Sans « doute tu n'as pas songé que les feuilles de tilleuls, que les pins, les platanes, étaient « plus conformes à la nature; que le fond était plus vaporeux, les eaux plus profondes; « mais l'esprit qui plane sur cet ensemble t'élevait dans une sphère dont l'éclat t'eni- « vrait. » Or, c'est précisément cet esprit d'ensemble qui respire dans les paysages de M. Huet et en fait des ouvrages tout à fait originaux auprès de tant d'autres paysages maniérés, superficiels et factices; de lui aussi on peut dire en ce sens ce que nous disions il y a quelques jours d'un autre jeune artiste philosophe, de M. Quinet [1], qu'il a entendu la voix de la végétation, et qu'il lui a été donné de comprendre le génie des lieux.

« Si nous revenons maintenant à la vue de la plaine et du château d'Arques, qui nous a suggéré tout ceci, nous y trouverons une application heureuse de cette faculté de paysagiste expressif et intelligent. Rien sur le premier plan, hormis quelques vêtements laissés : une blouse, des instruments de travail, une chèvre couchée auprès; puis au premier fond, derrière le monticule du premier plan, une espèce de ravin fourré d'arbres, et, dessous, quelque paysan qui sommeille; plus haut, la côte du château, blanche, nue, calcaire, avec les ruines sévères qui la couronnent; mais à droite, cette côte blanche s'amollissant en croupes verdoyantes, souples, mamelonnées, et au sommet de l'une de ces croupes, des génisses qui paissent, et un rayon incertain de soleil qui tombe et qui joue. A gauche, au pied de la montée, commence la plaine, le village est là avec son enclos de verdure et sa flèche qui domine; on distingue en avant les sillons des pièces labourées et les plans potagers des jardins; mais au delà du village la plaine fuit en s'élargissant; les fermes et les enclos s'y effacent; la rivière y serpente comme un filet; le ciel est voilé, bien que spacieux, et de grands nuages échevelés le parcourent, venus de l'Océan; partout çà et là il est crevé en azur, et quelque rayon effleure par places le lointain de la plaine; une fumée montante anime le fond et se détache en tournoyant sur l'uniformité bleuâtre des horizons redoublés qui se confondent avec le gris plus foncé des nuages. Oh! c'est bien là, du côté de la Picardie et près de la mer, cette Normandie grasse et féconde, ouverte et reposée, sans beaucoup d'éclat, sans transparence, mais non sans beauté ni sans grandeur. C'est bien elle avec ses ruines sévères, son ciel variable, sa forte terre de labour et sa végétation ni folâtre ni sombre, mais un peu uniforme dans sa verdure; c'est bien la plaine d'Arques avec ses souvenirs de Henri IV et de sa petite armée valeureuse, armée plus serrée et solide que brillante, sur laquelle la soie et l'or se voyaient moins que le fer; héroïque tous les matins à la sueur de son front, et combattant pour un but lointain, mais sans perspective trop sereine [1]. »

On comprend qu'après un article aussi vif et portant aussi juste, dans un journal qui réunissait alors dans sa collaboration l'élite des jeunes talents, Paul Huet put marcher d'un pas plus tranquille. Le Salon de 1831 vit son premier succès. Il y avait mis quatre aquarelles et neuf toiles. Il fut, du premier coup [2], déclaré par Gustave Planche, avec M. de la Berge,

1. Dans *le Globe* du 12 octobre 1830.

2. Salon de 1831, par M. Gustave Planche. 1 vol. in-8, avec bois. L'un de ces bois,

« à la tête d'une nouvelle école de paysagistes, dont les principes et les habitudes ne sont pas encore nettement établies, mais qui doit inévitablement renverser MM. Watelet, Bertin et Bidault... M. Huet veut surtout traduire ses impressions personnelles et intimes. Dans la pensée de l'artiste, la nature extérieure n'est poétique et grande, capable de saisir et d'attacher, qu'à la condition d'être aperçue par masses et par lignes tellement distribuées et coordonnées ensemble que les unes soient éteintes et sacrifiées, les autres éclatantes et enrichies au profit d'un effet voulu. Il répugne aux détails; il néglige à dessein et en vue d'une intention plus haute ce qui, dans la vie et dans les spectacles de tous les jours, nous frappe médiocrement ou ne produit sur nous qu'un effet mesquin et prosaïque. Mais ici l'abus est bien près de l'usage, » ajoutait Planche en faisant ses réserves pour quelques toiles de moindre importance que la *Vieille abbaye, au soleil couchant, située au milieu des bois*, qu'il traitait « du plus beau, du plus vrai paysage du Salon. »

Où sont ces vues prises dans le Soissonnais et dans la Normandie qui, avec celles de Bonington, de Flers, de Cabat, de Dupré, de Rousseau, nous révélèrent l'admirable paysage de la France du Nord et les derniers vestiges de notre architecture civile du Moyen âge et de la Renaissance? Que sont-ils devenus ces tableaux qui excitaient tant d'enthousiasme et de si amères négations, car c'est à partir de ce Salon que Delescluze commença contre les meilleurs morceaux de Paul Huet son impuissante campagne? Je l'ignore. Je n'en connais qu'un seul, dont il a fait une eau-forte : le *Cavalier*. Il figure au livret sous le titre d'un *Orage à la fin du jour*, et il était commenté par ces vers sonores de Victor Hugo :

> Voyageur isolé qui t'éloignes si vite,
> De ton chien inquiet le soir accompagné,
> Après le jour brûlant quand le repos t'invite,
> Où mènes-tu si tard ton cheval resigné?

Certes, le peintre a fidèlement traduit le poëte : la nuit approche, l'air est lourd, des souffles viennent par ondées secouer la cime des arbres. Le voyageur se courbe sur le col de son cheval et serre les plis de son manteau. Le petit pont franchi, à l'angle de ce grand bois, au bout de la longue plaine marécageuse qu'il côtoie, apercevra-t-il la fumée de l'auberge ou les tuiles rouges de son toit? Oui, on se demande

dessiné par Huet lui-même, et gravé par Porret, représente un de ses tableaux : *une Boutique à Rouen*.

tout cela, et le peintre vous entraîne, vainqueur, dans le pays qu'il rêvait. Mais cela est un peu tendu, un peu mélodramatique, l'épisode l'emporte trop. Et là, Huet est encore un romantique de la première heure. Théodore Rousseau viendra plus tard, qui, développant le sens précis du conseil donné sous forme de louange par M. Sainte-Beuve dans son article du *Globe*, chassera l'homme de la représentation des effets ou des sites, ou, pour mieux dire, le noiera comme un atome dans la splendeur rayonnante, musicale, éloquente de la Nature.

En cette même année 1831, le ministre de l'intérieur, M. de Montalivet, cédant aux réclamations que soulevaient la décadence de l'école de Rome et l'intolérance de l'Institut dans le jugement des concours, publia cet arrêté : « Il sera formé une commission chargée de nous faire un rapport sur les modifications qui pourraient être apportées aux règlements de l'École royale des beaux-arts et de l'Académie de France à Rome; sur le mode de jugement qu'il conviendrait d'adopter pour le concours entre les artistes, et enfin sur les rapports qui doivent exister entre les deux établissements susdits et la quatrième classe de l'Institut. » Les articles 3 et 4 contenaient la nomination des membres de la commission. L'article 5 était conçu en ces termes : « La commission entendra toutes les réclamations et recevra tous les mémoires qui lui seront adressés par les personnes étrangères à sa composition. »

Eugène Delacroix (qui était de la commission) publia une lettre dans *l'Artiste*, et Paul Huet envoya également son avis à ce journal, tout nouvellement fondé par M. Ricourt.

Dans ces Notes adressées à MM. de la commission, Paul Huet se montre violemment hostile à l'École des beaux-arts, à ses principes, à son influence et au prix de Rome en particulier : « Le Beau dans l'art écrit, enseigné, perpétué, invariable, est un abus qui n'a pas besoin de commentaires... Pour obtenir de grands travaux, il a fallu jusqu'à présent passer par les succès d'Académie. » Puis il se déclare nettement pour les expositions annuelles : « Le public, plus exercé, deviendra meilleur juge du talent... Là les artistes donnent réellement le résultat de leur savoir-faire en se livrant aux genres auxquels ils se croient appelés... » Il propose « un jury nommé par les artistes ayant déjà exposé. Composé de soixante membres ayant tous plus de trente ans, il désignerait le tableau le plus remarquable, n'importe dans quel genre, dont l'auteur, qui ne devrait pas avoir plus de trente ans, recevrait un prix de 12,000 fr. » On voit par ce qui se passe aujourd'hui que, depuis 1831, les notes du jeune paysagiste ont fait du chemin dans le monde officiel.

A la suite du Salon de 1833, qui vit son triomphe le plus complet,

Paul Huet reçut une médaille de deuxième classe. Il s'était conquis, par la loyauté de son effort, les sympathies ou du moins le respect de ses adversaires, sauf toujours Delescluze, qui fut implacable. Charles Lenormant[1] signalait et décrivait la *Vue de la ville de Rouen*, « remplie des qualités les plus remarquables... Dans ce tableau M. Huet s'est laissé préoccuper de la pensée de faire valoir les monuments aux dépens des habitations particulières; c'est là l'idée poétique de Rouen; mais ce n'est pas l'aspect vrai de cette ville quand on se place de manière à avoir devant soi les maisons du faubourg Cauchois. Mais ne ressort-il pas de l'esprit même de la composition que l'artiste n'avait pas prétendu s'astreindre à « l'aspect vrai »? Les autres tableaux étaient particulièrement pris dans cette grandiose forêt de Compiègne, dans les taillis et les hautes futaies de laquelle Théodore Rousseau avait fait ses premières études.

En 1834, à la suite d'un voyage dans le Midi, il exposa une *Vue générale d'Avignon et de Villeneuve-lès-Avignon*. Il a gravé une eau-forte très-cavalière et très-lumineuse pour le *Musée*, critique du Salon de 1834 par Alexandre Decamps, le frère du peintre. « La routine ne développe guère l'intelligence, écrivait A. Decamps, ce qui explique peut-être pourquoi le paysage historique est depuis longtemps d'un intérêt si faible et d'une exécution si défectueuse; tandis que l'introduction dans la peinture d'un sentiment nouveau, d'une nouvelle manière d'appliquer la palette à l'imitation des formes et des effets de la nature, a ému tous les jeunes talents et les a entraînés dans la voie nouvelle qu'un homme, jeune comme eux, a ouverte il y a quelques années. C'est à M. Paul Huet qu'appartient la première tentative faite dans cette partie de l'art. C'est lui qui a donné la première impulsion... » Sa *Vue d'Avignon*, ajoutait-il, est d'une touche un peu molle, surtout dans les premiers plans[2]; mais il règne encore dans ce tableau une lumière, une profondeur d'air et d'horizon que nous n'avons trouvées dans aucun autre paysage à un semblable degré. » Alexandre Decamps fait ensuite le plus vif éloge de ses eaux-fortes.

Pour suivre Paul Huet dans la série de ses expositions, il nous faudrait passer en revue, tâche impossible, tout ce qui a pris place dans les

1. *Les Artistes contemporains*, t. II, p. 97. Salon de 1833.

2. La simplicité voluue des premiers plans, — cette loi d'optique, dont l'application dans l'art du tableau est si logique, puisqu'il est constant que notre œil ne peut à la fois voir les objets à distance et à nos pieds, — est, parmi les conquêtes de l'école romantique, celle que le public et la haute critique ont eu le plus de peine à comprendre et à accepter.

galeries particulières ou dans les musées de province[1]. Nous avons dû nous borner à signaler ce qui fut remarqué, et nous avons donné très-impartialement la note du jugement de ses contemporains. Il eut moins à se plaindre que tels autres de ses pairs de la sévérité d'un jury qui, exclusivement composé de membres de l'Institut, veillait jalousement à la porte des expositions publiques. Cependant il fut refusé deux ou trois fois. En 1859, exempt de droit, il envoya quinze toiles d'un seul coup. Ce fut sa seule vengeance.

L'année 1838 doit nous arrêter. En cette année-là il termina sa grande eau-forte des *Sources de Royat*, et l'éditeur Curmer fit paraître un *Paul et Virginie* illustré par tous les jeunes talents marquants.

Je vais mentionner d'abord ses lithographies.

Curieux de tous les moyens nouveaux, admirateur passionné des lithographies de Géricault, de Charlet, de Delacroix, de Bonington, Huet avait tenté, dès 1825, de dessiner sur pierre. Il croqua sur des feuilles en largeur des séries très-variées de caprices, de paysages, de marines, de petits

1. Voici quelques renseignements sur les compositions de Paul Huet qui ont été reproduites. Cette liste est, je présume, incomplète. Si quelqu'un de mes lecteurs avait quelques renseignements à y ajouter, je lui serais cordialement reconnaissant de m'en faire part. Quelques soins qu'on y apporte, les travaux sur les contemporains ne sont jamais que des ébauches incomplètes.

Salon de 1831. *Une Boutique à Rouen*, bois dessiné par Huet et gravé avec infiniment d'esprit et de couleur par Porret, dans le *Salon de 1831*, de Gustave Planche.

1834. *Vue générale d'Avignon et de Villeneuve-lès-Avignon*, dans le *Musée* d'Alexandre Decamps. Dans les exemplaires de choix, épreuve de l'eau-forte originale; dans les exemplaires courants, transport sur pierre lithographique de Delaunois. — *Vue du château et de la ville d'Eu*, lithographie originale dans *l'Artiste*, t. III. Le tableau appartenait au duc d'Orléans.

1836. *Souvenir d'Auvergne*, lithographié par Menut Alophe dans *l'Artiste*. Le tableau a été presque brûlé dans l'atelier de Paul Huet, qui l'a repeint en partie.

1838. *Coup de vent, souvenir d'Auvergne*, lithographié par Menut Alophe dans *l'Artiste*.

1840. *Vue du château d'Arques à Dieppe*, gravé au burin par Lepetit dans *l'Artiste*, 2e série, t. V.

1841. *Intérieur de forêt*, eau-forte de Louis Marvy pour *l'Artiste*. — *Un Torrent en Italie*, lithographié par Baron. — *Le Lac*, paysage composé, effet de crépuscule, lithographié par Français pour les *Beaux-Arts*.

1852. *Soir d'orage*, dessin original sur bois pour le *Magasin Pittoresque*, t. XX.

1859. La *Cathédrale normande* et la *Rivière normande*, bois publiés par *l'Illustration* en septembre 1858, d'après deux des huit superbes panneaux que Huet a peints pour le salon de M. Lenormand, propriétaire d'une fabrique en Normandie.

1865. Croquis original d'un de ses paysages publié dans *l'Autographe*, avec une lettre caractéristique.

personnages: cela s'appelait des *Macédoines*. Elles ne parurent à Paris chez Rittner et Goupil et à Londres chez Charles Tilt qu'en 1827. On y trouve, à l'état embryonnaire, plusieurs des compositions qu'il peignit depuis. Cette même année, pour les mêmes éditeurs, une autre suite de douze *Paysages* [1] en largeur fut imprimée par l'excellent lithographe Motte, avec un velouté dans les noirs, une finesse dans les demi-teintes, un éclat dans les coups de jour qu'on n'a point dépassés. — Les *Huit sujets de paysage* eurent pour éditeurs les frères Gihaut. La liberté du crayon, l'habileté du grattoir qui accentue les lumières, la largeur de l'effet décoratif dans un espace très-restreint, rappellent Bonington et sont d'essence plus française. — En revanche, les *Six marines lithographiées d'après nature*, en 1832 (à Paris chez Morlot, à Londres chez Lean), sont plus nettes et d'une inspiration moins originale. Huet a toujours eu avantage à se rappeler. L'étude directe de la nature le gênait visiblement. — Je néglige quelques essais inédits et quelques autres compositions publiées par *l'Artiste*, *le Monde dramatique*, etc. J'arrive aux eaux-fortes [2].

1. En voici les titres : *les Braconniers, la Maison du maréchal, le Soir, le Clocher de Harfleur, les Ormeaux, le Ruisseau, le Crépuscule, l'Entrée du bois, la Plage, le Matin, Gros temps* et *la Prairie*. Le second tirage, très-inférieur, a été fait chez Caboche et Cᵉ, et les deux lignes d'adresse des éditeurs ont été effacées.

Huit sujets de paysages, chez les frères Gihaut, n'ont pas de titres.

Voici ceux des six marines d'après nature : *Calme, la Brise, Arrivée des barques, Saint-Valéry-sur-Somme, Environs de Rouen* et *Souvenirs de Fécamp*.

On trouvera dans le numéro du journal *la Caricature* du 8 novembre 1832 une très-sinistre page qui a pour titre ironique : *Amnistie pleine et entière*, et qui représente un coin du cimetière du Père-Lachaise semé des tombes des prisonniers morts à Sainte-Pélagie.

2. Voici la liste sommaire des quelques eaux-fortes que les amateurs ont quelques chances de se procurer. Outre quelques essais, tels entre autres qu'une intelligente copie du *Paysage aux trois arbres*, de Rembrandt, M. René-Paul Huet possède les cuivres d'une série de grandes planches que Huet semblait avoir exécutées en vue de former un second cahier analogue à celui de 1835. Il promet d'en faire prochainement un tirage de luxe et d'en mettre un certain nombre d'exemplaires dans le commerce. A ce moment seulement on pourra tenter de dresser un catalogue sérieux.

Titre. *Six eaux-fortes, par Paul Huet, publié par Rittner et Goupil, boulevard Montmartre, 15. 1835.* Un jeune garçon aux longs cheveux bouclés, en manches de chemise, étendu sur un tertre gazonné, feuillette distraitement un album. Un lévrier noir est couché devant lui. Un peu d'eau et une longue allée qui s'enfonce sous les arbres. Lapins, hérons qui s'envolent, écureuil grugeant une noisette, oiseaux qui s'égosillent. Tout au fond, des cerfs sur des rochers.

Planche 1. Un Héron, guettant des grenouilles dans un cours d'eau qui fuit sous des arbres énormes. A gauche, un ours en embuscade. — 2. L'Inondation, souvenir de

Huet, nous l'avons dit, avait exposé quelques eaux-fortes en 1834. Elles étaient détachées d'un cahier de six planches mis en vente chez Rittner et Goupil, portant, en moyenne, 35 centimètres sur 25, dimensions adoptées rarement par les aquafortistes, même les plus habiles. Elles tiennent une place importante dans l'œuvre de Paul Huet. Elles indiquent avec quelle ardeur, avec quelle application, avec quelle intelligence l'esprit romantique poussait à tenter toutes les voies. Depuis bien longtemps, depuis les dernières années de vie artiste du XVIIIe siècle, l'eau-forte avait été abandonnée en France. L'école de David n'y pouvait songer. Vers 1820, toute tradition du procédé était perdue, et Eugène Delacroix m'a écrit que c'était un graveur anglais établi à Paris vers 1825, Reynolds, qui lui avait enseigné à faire mordre les rares essais sur cuivre qu'il tenta. L'entreprise de Huet était donc aussi originale que hardie. Son succès fut complet. Après quelques essais, qui ne sont même pas sans valeur, il s'arrêta à un système de coups de pointe menus, rapprochés, donnant, selon la force de la morsure, des noirs très-intenses ou des gris très-tenaces. Ses oppositions de lumière sont franches, bien caractérisées et d'une vibration singulière. On sent circuler la séve; ses gazons, chargés de fleurettes, renouvelleraient le conte de « l'homme qui entendait l'herbe pousser. » Pour ma part, je ne vois, dans l'école moderne, d'eaux-fortes qui puissent se comparer à celles-ci pour le naturel de l'effet, l'élégance du jet des branches, le modelé accidenté des troncs, la poésie aristocratique du site, que celles de l'œuvre de M. Francis Seymour Haden. Mais elles sont plus théâtrales et d'un dessin moins accentué.

Ce cahier causa quelque surprise. Mais l'article le plus important fut provoqué, en 1838, par les *Sources de Royat*. Gustave Planche consacra à cette eau-forte, qui a presque un mètre de hauteur, un article spécial

l'île Séguin et du parc de Saint-Cloud. La nature est encore en tourmente. Une large ondée tend son rideau gris, tandis qu'à gauche le soleil, qui a percé les nuages, frappe la partie inférieure d'un magnifique bouquet de hêtres. — 3. Une Maison de garde, sur la limite d'un grand bois en Normandie. — 4. Une Chaumière, au pied d'un bouquet d'arbres et devant une mare. — 5. Un Braconnier à l'affût sur le tronc d'un énorme saule pleureur qui surplombe une rivière aux rives boisées. — 6. Un Pont dans les Pyrénées, enjambant un torrent.

On trouvera encore dans le *Musée* d'Alexandre Decamps la *Vue d'Avignon;* dans les *Beaux-Arts*, de L. Curmer, t. II, le *Midi*, superbe paysage composé, dont une baigneuse entrant dans l'eau limpide d'un lac ombreux forme l'épisode; dans le *Bulletin de l'Ami des arts*, un croquis, un *Chevreuil broutant sous bois;* dans la *Société des aquafortistes*, des *Vaches sur la lisière d'une forêt*, et dans la *Gazette des Beaux-Arts*, t. XXIII, p. 338, une *Vue prise dans le bois de La Haye*.

dans la *Revue des Deux Mondes* (1er février 1838). L'eau, qui bondit, se brise, écume à travers les rochers en pente roide, le terrain mouillé, les maisons qui s'étagent, le ciel surtout, léger malgré le ton monté qu'exigeait le rendu des objets opaques, tout est vraiment surprenant dans cette planche, qui chez nous n'avait pas de précédents. L'eau-forte, sortie du croquis, abordant un grand cuivre, présente d'énormes difficultés. Les remorsures successives, les retouches au burin, les harmonies données par la pointe sèche sont des choses de métier, ardues pour tout le monde, décourageantes pour un peintre. Après ce grand effort, Paul Huet se reposa. Mais son exemple ne fut pas stérile. Marvy, Charles Jacque, Daubigny, s'intéressèrent au procédé et le poussèrent aussi loin que possible. De nos jours, l'eau-forte a menacé un instant de tourner à l'épidémie.

Les dessins sur bois que Paul Huet a semés dans le *Paul et Virginie* édité par L. Curmer (1838) ne sont pas moins remarquables que ses eaux-fortes. Découpés, collés sur une marge blanche, ils forment de petits tableaux d'une coloration audacieuse et réellement forte. Paul Huet n'intervient que dans la seconde moitié de ce curieux volume. On l'appela pour seconder L. Marville et Français, qui préparaient les paysages dans lesquels les Johannot intercalaient d'assez mièvres figurines. Huet s'assura de suite une place indépendante. Il choisit les marines. *L'Ouragan, le Rocher des adieux, la Mer*, avec un vol de mouettes dont les ailes décrivent sur les nuages d'orage de grands paraphes clairs, un *Vaisseau* marchant au soleil levant toutes voiles dehors, l'*Océan* déferlant avec rage contre la base de ce *Cap malheureux* que le Saint-Géran n'avait pu doubler, la veille de son naufrage, ces motifs, dans lesquels l'action ou le pathétique étaient scrupuleusement puisés dans la nature pour marcher de pair avec le texte de Bernardin de Saint-Pierre, sont des merveilles d'effet, de bruit, de mouvement. Ils sont très-supérieurs à ceux d'Eugène Isabey. Huet, dont la touche a souvent été flottante, était tout à fait net dans ses dessins sur bois ; aussi les bons graveurs l'ont-ils étonnamment traduit. — Dans *la Chaumière indienne*, Paul Huet n'a qu'une dizaine de bois, Meissonier s'étant réservé avec Steinheil et Français la presque totalité de l'illustration. Un de ces dessins est un chef-d'œuvre d'énergie et de vérité pittoresque ; c'est une allée de bambous battue par le typhon : les eaux du Gange sortent de leur lit et heurtent les troncs noueux, l'avenue ondoie, se tord, se renverse, se relève en gémissant. La scène ainsi comprise est du plus haut dramatique, quoique l'élément pittoresque soit seul en jeu.

Huet fut décoré le 22 juin 1841. La révolution de février et les événe-

ments qui la suivirent n'altérèrent point son respectueux dévouement pour la famille d'Orléans. Il avait été accueilli avec une familiarité très-touchante par le duc de Montpensier et il avait été nommé professeur de dessin de la duchesse d'Orléans; mais c'était sans que cela coutât rien à ses principes, qui étaient d'une indépendance absolue. David d'Angers a modelé son médaillon. Les hautes amitiés qui l'ont suivi jusqu'au dernier jour, qui ont pris avec émotion la parole ou la plume à propos de sa mort, font foi de ses convictions.

En 1840, Huet avait fait un voyage en Italie. Il y retourna plusieurs fois. Il alla à Rome, à Florence. Il s'établit même à Nice pendant plusieurs hivers pour rétablir sa santé plutôt mal équilibrée que faible. J'ai vu toutes les études à l'aquarelle ou à la plume qu'il fit à ces différentes stations. Elles sont d'un beau caractère, mais elles n'ajoutent rien à l'âme de son œuvre. Il était par la rêverie agissante, par l'amour du brouillard et des longs crépuscules, par l'attrait qu'offrait à son caractère un peu sauvage le spectacle de la nature troublée, il était essentiellement un homme du Nord. Ses voyages en Hollande, sur les canaux, le long des dunes de la mer du Nord, le charmèrent. Il ne visita l'Angleterre que vers la fin de sa vie.

Au Salon de 1848, il obtint une médaille de première classe. Il en reçut une aussi à la suite de l'Exposition universelle de 1855. *L'Inondation de Saint-Cloud*, un des meilleurs tableaux de tout son œuvre, et qui heureusement fut acquis pour le musée du Luxembourg, frappa vivement le jury. Eugène Delacroix, qui était d'une politesse raffinée, mais peu louangeur, lui écrivait ce billet le 21 avril : « Mon cher ami, je crois vous faire quelque plaisir en vous parlant de celui que m'ont fait vos tableaux à l'Exposition. Votre grande Inondation est un chef-d'œuvre. Elle pulvérise la recherche des petits effets à la mode ; votre Rivière fait également fort bien, et ils sont tous les trois placés de manière à ce qu'ils se donnent une vigueur mutuelle. J'espère que vous serez content de ce que tout le monde vous en dira; car mon jugement est celui que j'ai entendu porter par tous ceux qui vous ont vu. » Delacroix avait fait placer un des paysages de Paul Huet parmi ses propres œuvres. C'était un honneur écrasant. M. Théophile Gautier, dont les jugements empruntent une forme si ample pour revêtir un sens critique si juste, a dit excellemment de Huet, à propos de ses envois à cette Exposition universelle : « Sa manière se rapproche un peu des décorations d'opéra par la largeur des masses, la profondeur de la perspective et la magie de la lumière. »

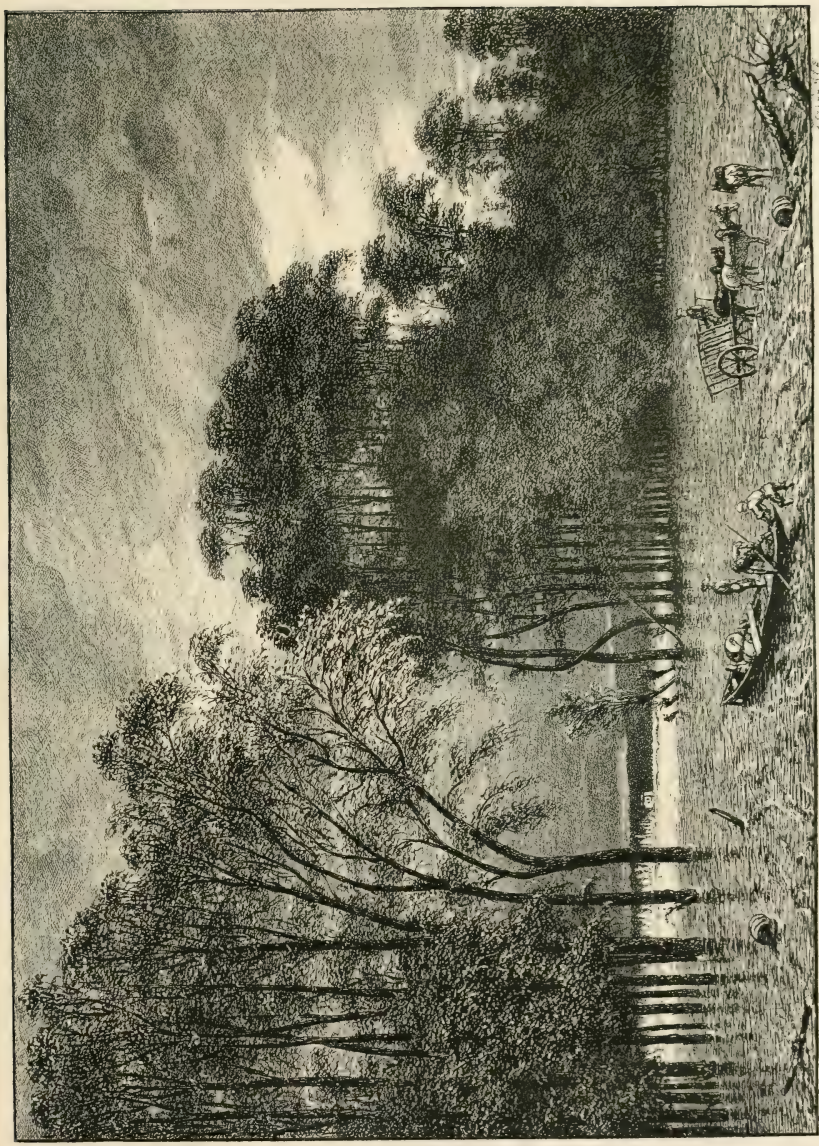
M. Th. Thoré, qui a tant aidé l'école moderne pendant sa période de

lutte et de gloire, a marqué aussi dans ses anciens Salons de la sympathie pour Paul Huet. Et Charles Baudelaire a écrit dans son *Salon de 1859*, récemment réimprimé : « Çà et là, de loin en loin, apparaît un talent libre et grand qui n'est plus dans le goût du siècle, M. Paul Huet, par exemple, un *Vieux de la Vieille*, celui-là! (Je puis appliquer aux débris d'une grandeur militante comme le *Romantisme*, déjà si lointain, cette expression familière et grandiose [1]. »

Il a manqué à Paul Huet, ainsi qu'à presque tous les peintres qui suivaient les mêmes voies que lui, l'occasion d'élargir et d'épurer ses facultés natives par le mâle effort de la peinture décorative. C'était par là que ces maîtres mouvementés, pleins d'imagination, atteignant par le sentiment et la science des colorations le style qu'une autre école cherchait dans la silhouette et la forme, c'est par là que Decamps, Th. Rousseau, Corot, Dupré, Huet, auraient pu doter la France d'œuvres autrement viables que leurs tableaux de chevalet. Tous sortaient de chez des maîtres qui leur avaient fait suivre des études d'après la nature humaine. Ils joignaient à cette éducation, qu'on leur a si longtemps niée en ne s'attachant qu'à dénigrer leurs œuvres de lutte, ce sentiment de la nature qui fait l'originalité et la variété. L'école de peinture de 1830 n'a pas pu donner ce que donnait l'école littéraire. C'est, à en juger par l'infériorité du mouvement soi-disant réaliste qui lui a succédé, et qui flotte aujourd'hui sans pilote et sans but, un malheur irréparable.

En l'absence du gouvernement, dont l'action en ces matières fut souvent paralysée, les municipalités et les particuliers auraient dû prendre l'initiative des décorations sur place. Ainsi firent les seigneurs et les marchands dans les républiques italiennes, et l'on sait l'honneur qui a rejailli sur leurs noms pour s'être montrés les Mécènes des grands artistes de leur temps. Un modeste fabricant de la Normandie, M. Lenormant, demanda, en 1858, à Paul Huet, toute la décoration d'un salon. Huit grands panneaux, strictement combinés pour la place qu'ils devaient occuper et la lumière qu'ils devaient recevoir, ont prouvé combien le talent de Paul Huet se sentait à l'aise dans un mode de peinture où la largeur de l'exécution doit primer. Ils ont pour titres *les Fabriques*,

1. Les limites dans lesquelles je dois rester dans cette étude, que je fais aussi résumée que possible, m'empêchent de puiser dans les lettres intéressantes à tous les titres de Paul Huet. M. Ernest Chesneau en a publié quelques-unes dans le *Constitutionnel* (26 janvier, 2 et 10 février 1869). M. René-Paul Huet a l'intention de recueillir et de publier un jour les plus importantes. La nature fine, timide et aimante de Paul Huet s'y révèle à chaque ligne; son esprit vif et orné s'y marque par de singuliers bonheurs d'expression.



L'INONDATION DE SAINT-CLOUD, PAR BALLUET (Musée du Luxembourg.)

le Vieux château féodal, *les Herbages*, *le Gué et la Chaumière*, *le Ruisseau*, *la Rentrée au port*, *la Cathédrale* et *la Vie de château*. On voit combien les thèmes sont variés. Les scènes de nature sont exquises; mais ce qui surtout est frappant, c'est le goût et la facilité avec lesquels sont dessinés les personnages. Paul Huet n'avait point perdu le sens de ses études à l'atelier de Guérin et de Gros. Un de ses tableaux, composé dans le goût des derniers Turner, a pour titre *les Rives fortunées* et offre au premier plan une scène mythologique. A plusieurs Salons, du reste, il envoya des figures; mais, autant que je me les rappelle, elles étaient inférieures à celles qui animent ces compositions et en précisent l'intention générale.

Paul Huet eut un certain nombre de tableaux achetés par l'État. Ils sont un peu partout, dans les musées de province, dans les châteaux impériaux, dans les salons de réception des ministères. Le Luxembourg n'expose de lui que *l'Inondation de Saint-Cloud*. Nous y avons vu pendant de longues années une *Lisière de forêt*, dont les masses imposantes et les colorations énergiques accusaient la période caractéristique de sa première manière. Peut-être serait-il temps de nous le rendre.

A partir d'une certaine époque les acquisitions cessèrent. A l'Exposition universelle de 1867, on lui fit la cruelle injure de n'accrocher que la moitié des tableaux qu'on lui avait demandés. Il obtint cependant une première médaille.

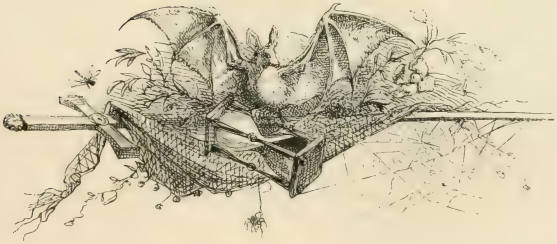
Malgré ses succès incontestés aux derniers Salons, à la surprise générale, il ne put passer officier dans la Légion d'honneur. « Je n'ai jamais su faire nos affaires, écrivait-il à un ami, et je n'apprendrai guère aujourd'hui. Une fierté maladroite, un mouvement de timidité un peu orgueilleuse (l'orgueil, vous le savez, marche derrière la timidité) a indisposé contre moi une des rares influences qui me veulent quelque bien, et j'ai su, d'un homme bienveillant, me faire un ennemi que je sens d'une façon indéfinissable, comme certain air qu'on ne touche pas. Je ne puis aujourd'hui que demander un peu de calme et de santé pour mettre à profit les dernières années qui me restent et ne point souffrir d'une persécution qui se fait sentir dans les petites occasions. Ce qu'il faut surtout, c'est la santé, le bonheur de ceux qui nous entourent. »

Cette santé qu'il désirait pour lui et pour les siens, il ne la reconquit jamais complétement. De taille moyenne, un peu voûté, le visage couperosé s'enlevant en vigueur sur une barbe très-blanche, il paraissait fatigué avant l'âge, et toute son énergie était dans l'éclat de ses yeux fins, hardis et timides à la fois. Cependant rien ne faisait prévoir le

coup qui l'enleva brusquement à ses amis et à sa famille. Il tomba, le 9 janvier 1869, foudroyé par une attaque d'apoplexie.

Paul Huet restera par ses œuvres; il marquera surtout dans l'histoire de l'art de notre époque, par la part qu'il a prise aux premiers mouvements de la renaissance romantique. Il est le premier de nos paysagistes lyriques. Il y avait en lui plus du précurseur que du révolutionnaire. Par les épisodes qu'il introduisait dans ses compositions, par la tendance à l'effet, il s'est montré plus littéraire que hardiment paysagiste. Il a plutôt cherché des sujets de composition qu'il ne s'est abandonné à la grandeur, à l'autorité du spectacle. Mais il a été à sa date audacieux et sincère. On n'oubliera pas que les puissantes frondaisons de Théodore Rousseau et de Jules Dupré ont poussé dans le sol qu'a déblayé et labouré Paul Huet.

PHILIPPE BURTY.



LES

COLLECTIONNEURS DE L'ANCIENNE FRANCE[1]

NOTES D'UN AMATEUR

Je n'ai guère parlé jusqu'ici que de la cour, mais la province n'était pas restée en arrière. Rouen, Lyon, Tours, Dijon, Troyes, dont les écoles avaient si résolûment tenu tête à l'invasion italienne, comptaient aussi dans leur sein un grand nombre de curieux, les uns chercheurs de belles antiques, comme Georges d'Armagnac à Rhodez, le cardinal Granvelle et Boissard à Besançon, Poldo d'Albenas à Nîmes, Guillaume du Choul à Lyon; les autres grands amateurs de livres, comme les religieux de Cîteaux, de Cluny, de Fleury, de Luxeuil, qui avaient profité de la découverte de l'imprimerie pour décupler leurs richesses. Du même coup, une foule de bibliothèques privées sortaient de terre, et j'aurais fort à faire s'il me fallait en dresser la liste. Car, il faut le dire à l'honneur de l'esprit français, la mode, qui atteint chez nous tant de choses, a toujours respecté le goût des livres. Louis XII et les Valois, Diane de Poitiers et Catherine de Médicis, la reine Margot, le connétable de Bourbon, Ramus, Amyot.

1. Voir le précédent numéro.

d'Urfé, de Thou, etc., ont aimé passionnément les livres et les ont fait habiller avec un art extrême par nos relieurs, les premiers du monde, pour le dire en passant [1].

Qui ne connaît les reliures de Grolier? Ce que l'on sait peut-être moins, c'est que Grolier était un curieux dans toute l'acception du mot, un esprit aimable et délicat, qui cherchait le beau sous toutes ses formes: livres, marbres, bronzes, antiques, médailles, tout était trié sur le volet.

« J'ay esté encores plus esmerveillé, et non sans cause, dit un contemporain [2], de l'industrie de M. le thresorier Jean Grollier demourant à Paris, homme noble et docte... pour ce qu'il ha amassé un nombre presque infini de pieces d'or, d'argent et de cuiure, petites et grandes, toutes entieres sans estre gastees, dignes d'estre accomparees à grans thresors. Ce qui lui ha donné un bruit par-dessus les autres, avec la bonté et vivacité de son esprit orné de doctrine, dont il s'est acquis ceste tant belle science. Dauantage est à louer, de ce (combien qu'il soit assez aymé et honnoré sans cela) qu'il met toute diligence d'acquerir de tous costez toutes sortes d'anciennes figures, tant de cuiure, que de marbre, y employant gens expressément, pour en retirer de tous endroits, les plus singulieres : desquelles il ha un nombre merueilleux, et principalement de medaillons qui valent une richesse infinie. Il n'est seulement recommandable pour icelles antiquitez, mais aussi fort louable, pour une très grande multitude de liures, tant grecs que latins. »

Une partie de ce splendide recueil a eu le rare privilége d'échapper au naufrage, et ses épaves se retrouvent encore à la Bibliothèque et dans quelques collections privées. Mais combien ont eu cette fortune? Que de cabinets disparus sans même laisser un souvenir! Que d'amateurs ignorés! Quel était, par exemple, cet inconnu qui s'avisa, l'homme intelligent, d'enterrer pieusement près de Châlons le plus pur de sa collection, dix-huit figurines de bronze antique d'un travail exquis, que la Bibliothèque compte aujourd'hui parmi ses plus rares merveilles? Hélas! les bonnes fortunes comme la trouvaille de Châlons ne se renouvellent guère.

Si du moins l'histoire ne faisait pas défaut; si nous avions pour le XVIe siècle ce que les Félibien, Sauval, de Piles et tant d'autres ont fait pour le XVIIe; si nous possédions seulement le recueil dont Lacroix du Maine avait réuni les matériaux sous ce titre piquant : « *La recherche des bibliothèques ou cabinets les plus renommez de France (qu'aucuns appellent chambres de merveilles), avec la déclaration des livres rares, médailles, pourtraits, statues ou effigies, pierreries ou autres gentillesses, ou gentilles curiositez qui se voyent ès maisons des princes et autres qui font amas de telles magnificences.* »

1. Mazarin fit venir de Paris tout exprès des artistes pour relier en maroquin plein et doré les livres de sa bibliothèque du mont Quirinal.

2. Jacques Strada, *Epitome du Thresor des antiquitez*, Lyon, 1553.

Mais non! par une incroyable fatalité, tout conspire contre la Renaissance: l'histoire ne se soucie guère de l'art, des artistes, et n'en dit mot; les troubles civils et les guerres de religion dispersent les galeries et anéantissent nos meilleurs chefs-d'œuvre; et, du seul livre qui pouvait nous en parler, que reste-t-il? Le titre [1].

Avec Henri IV, la curiosité reprend haleine. Ce prince avait lui-même un goût particulier pour les pierres gravées; l'homme pratique se retrouve partout. A la tête de son cabinet de Fontainebleau était un gentilhomme provençal, Rascas de Bagarris, antiquaire fort distingué et *cimeliarque du roi* [2]. N'oublions pas que ce sont les médailles et les antiques de Bagarris, acquises par Henri IV, qui ont formé, avec les débris des cabinets du roi et de Catherine de Médicis, le noyau de la collection actuelle des médailles.

Un autre antiquaire, le savant Peiresc, envoyait ses courtiers dans le monde entier. « Aucun navire n'entrait dans un port français sans amener pour son cabinet quelque rareté d'histoire naturelle, des marbres antiques, des manuscrits coptes, arabes, hébreux, chinois, grecs, des fragments trouvés dans les fouilles de l'Asie ou du Péloponnèse [3]. »

Gabrielle d'Estrées, si l'on en juge par son inventaire, n'était pas moins curieuse de pierres gravées que son royal amant. « Enfin, dit M. Vitet [4], on nous envoyait des bords de l'Arno une nouvelle reine pour qui les tableaux étaient devenus un luxe nécessaire, et qui allait faire de l'amour de la peinture la vertu obligée des courtisans. »

Quittons Marie de Médicis, qui nous a valu Rubens et le Luxembourg, pour donner un coup d'œil au cabinet d'armes de Louis XIII, aux élégantes et chastes reliures d'Anne d'Autriche, aux médailles et aux livres de Gaston d'Orléans [5], dont la Bibliothèque a hérité après Louis XIV,

1. Dom Jacob, dans son *Traité des Bibliothèques,* dit que la mort empêcha Lacroix du Maine de mettre au jour cet ouvrage.

2. Le cabinet du roy, *cimeliarchium*, qui a la clef du cabinet, *cimeliarcha* (Dictionnaire françoys-latin de Rob. Estienne, 1549).

3. D. Jacob. *Traité des Bibliothèques.*

4. Eustache Lesueur.

5. Gaston hérita du Luxembourg. Il avait installé sa bibliothèque « au bout de cette admirable galerie, où toute la vie de la feüe reine Marie de Médicis a esté dépeint par

à l'orfévrerie de Richelieu [1], aux tableaux du maréchal de Créquy et du président Lambert, à la bibliothèque de Séguier,

A celle Séguier chancelier
Pauure et riche y vont estudier [2];

Voici le siècle de Louis XIV.

Jusqu'à ce moment nous avons un peu voyagé à la découverte, fouillant de droite et de gauche dans un petit nombre de documents pour retrouver notre chemin. A partir de Louis XIV, tout change d'aspect; on est en pays connu, les routes sont frayées et les guides ne manqueront pas. Félibien, Sauval, Germain Brice, les Mémoires du temps, les historiens même sont pleins de détails précieux. Dom Jacob (*Traité des bibliothèques*, 1644) donne les noms de cent dix amateurs de livres et de curiosités demeurant à Paris; une Mazarinade fait connaître soixante-treize « célèbres bibliotières » en 1649 [3]; Spon a dressé la liste des quatre-vingt-cinq principaux cabinets de Paris en 1673 [4]; enfin de Blegny, dans son *Livre commode* pour l'année 1693 [5], compte cent trente-quatre *fameux curieux*. Cent trente-quatre collections pour Paris seulement à une époque où la population était le tiers à peine de ce qu'elle est aujourd'hui! voilà certes un chiffre qui donne à penser, et déjà le lecteur demande grâce.

Qu'il se rassure : l'histoire des curieux du grand siècle mérite une étude à part; mais ce n'est point ici sa place. Nous nous contenterons, si vous le voulez bien, d'un aperçu, et le bon de Marolles va se charger lui-même de nous le faire [6] :

l'excellent ouurier Rubens; les tablettes en étaient « toutes couvèrtes de velours vert, auec les bandes de mesme estoffe, garnies de passemens d'or, et les crespines de mesme · toute la menuserie qui se void est embellie d'or et de riches peintures. » (Dom Jacob). Relégué à Blois, le duc d'Orléans joignit à sa bibliothèque un riche médaillier, des tableaux, des estampes, des pierres gravées, des collections d'oiseaux et d'insectes; enfin il forma dans ses jardins un musée de plantes vivantes indigènes et exotiques. Le tout fut légué à Louis XIV, et réparti plus tard entre le Louvre et les jardins du roi.

1. Le palais cardinal fut donné à Louis XIII par Richelieu « avec huit tentures de tapisseries, dit Germain Brice, cinq cens mille écus d'argent comptant, un buffet d'argent cizelé pesant trois mille marcs, un grand diamant taillé en cœur, et sa chapelle enrichie de diamans, composé d'une grande croix, de deux chandeliers, d'un calice et de deux burettes. Toutes ces pièces estoient d'or et garnies de diamans, un ciboire aussi d'or avec des rubis, de même qu'un reliquaire de Saint-Louis. »

2, 3. Rymaille sur les plus célèbres bibliothèques de Paris. (1649).

4. Cette liste vient d'être réimprimée par les soins de l'Académie des Bibliophiles.

5. *Gazette des Beaux-Arts*, t. I.

6. Onzième discours : *de l'Excellence de la ville de Paris*, etc. Amsterdam, 1755.

« Mais afin d'achever cette longue déduction par quelque chose qui mérite qu'on s'y arrête, qu'on se donne la peine de voir les cabinets de ceux qu'on appelle curieux. Il y en a plusieurs dans Paris de tableaux très-exquis, tels que ceux de Mme la duchesse d'Aiguillon, de M. de Liancourt, de M. le marquis de Sourdis, de M. de la Vrillière, de M. de Créqui, de M. du Houssay et de M. de Chantelou. Il y en a de tableaux, de taille-douces et de livres choisis, tels qu'estoient ceux de Claude Maugis, abbé de Saint-Ambroise, de M. le baron d'Ormeille et du sieur Kervel; il y en a de médailles d'or, d'argent et de cuivre, de figures en bronze, de camaïeux, de basses-tailles et de carnioles antiques, avec des peintures exquises, tels qu'estoient ceux des sieurs des Nœuds, Goilar, secrétaire du roi, Gaud, Bretagne, et à présent ceux de M. de Sève, prévôt des marchands, et de Jean Tristan, sieur de Saint-Amant et du Puy-d'Amour, l'un des plus savants hommes qui fût jamais dans la connoissance des médailles et des antiques, comme il en a donné des marques bien assurées dans les trois volumes de ses illustres *Commentaires historiques;* aussi bien que Guillaume de Choul dans son livre de la religion des anciens Romains; mais par-dessus tout cela le cabinet roïal de Mgr le duc d'Orléans est merveilleux en ce genre-là; comme ceux de Mme la duchesse d'Aiguillon et de Mme de Chavigni souffrent peu de comparaison pour la magnificence des crystaux, des lapis, des agates, des onyces, des calcédoines, des coraux, des turquoises, des aigues-marines, des amétystes, des escarboucles, des topazes, des grenats, des saphirs, des perles et des autres pierres de grand prix qui y sont mises en œuvre dans l'argent et dans l'or, pour y former des vases, des statues, des obélisques, des escrins, des miroirs, des globes, des coffins, des chandeliers suspendus et autres choses semblables; de sorte que l'on pourroit dire en quelque façon qu'il ne s'en perdit pas tant au sac de Mantoue qu'il s'en trouve en ces lieux-là, tant la magnificence y éclate, quoique ce soit avec beaucoup moins de lustre que la vertu des deux admirables personnes qui les possèdent.

« Parlerai-je après cela des autres cabinets qui sont dans Paris? Il y en a qui ne sont que de taille-douce, comme celui de M. de l'Orme, où il a fait une dépense très-considérable; celui de feu M. de la Méchinière et le mien, où j'en ai ramassé plus de quatre-vingt mille différentes. D'autres sont de taille-douce et de dessins à la main des plus excellents peintres, tel qu'estoit le cabinet du feu sieur de la Noue..... Il y a d'autres cabinets de curieux dans Paris qui ne sont que de petites figures de pierreries, tel que celui de M. Feydeau, chanoine de Notre-Dame. Il y en a qui ne sont que d'anneaux, d'autres que de coupes de calcédoine ou d'albâtre et de vases de cristal, de porcelaine et de terre sigillée. J'en ai vu qui n'estoient que de verre de diverses couleurs, comme celui de feu M. l'abbé de Louvois; d'autres ne sont que de lames, de fusils, de carquois, de dards et de traits empennés; d'autres ne sont que de livres et d'instruments de mathématiques, dont Ferrier et Blondeau sont des artisans non pareils; quelques-uns ne sont encore que de ciselures; et celui de M. de Montmort, maître des requêtes, se peut dire composé de toutes ces choses-là; mais les galeries de M. le cardinal de Mazarin, ornées de cent cabinets merveilleux, sont encore remplies de statues antiques de marbre, de bronze et de porphyre, de tapis de Perse d'une longueur prodigieuse, de tapisseries très-riches et de tableaux qui n'ont point de prix. »

Quatre cents antiques, cinq cents tableaux de maître, sept Raphaël et cinquante mille volumes. « Il faut donc quitter tout cela », s'écriait douloureusement le cardinal quelques jours avant sa mort. Il adorait l'argent

pour le moins autant que les arts et collectionnait un peu à la façon de ses aïeux, les Italiens de l'antiquité. Une Mazarinade l'accuse même de « faire trafic, par l'intermédiaire d'un sien domestique, de livres qu'il faisoit venir de Rome, de tables d'ébène et de bois de la Chine, de tablettes, de cabinets d'Allemagne, de guéridons à tête de More et autres curiosités qui se vendoient publiquement dans une salle de l'hôtel d'Estrée qu'il avoit loué pour ce sujet. »

Les collections d'histoire naturelle, d'instruments de physique, etc., furent très à la mode sous Louis XIV, et ce goût s'est maintenu pendant tout le XVIIIe siècle. Aujourd'hui les recueils de ce genre ont disparu pour la plupart, absorbés par nos grandes collections publiques. Quant au reste, le curieux n'a pas changé; il est encore aujourd'hui ce qu'il était jadis. De Marolles citait tout à l'heure avec éloge quelques cabinets de *menue curiosité;* il ne faudrait pas cependant aller trop loin sur cette pente. Sans doute les prédilections de chacun dépendent de son tempérament, de ses aptitudes, de ses fantaisies même; André Boulle aimera surtout les dessins et les estampes, Lamoignon les médailles, et le savant Bégon les antiquités égyptiennes. Colbert et Jabac feront de l'éclectisme et collectionneront les œuvres de toutes les écoles, sans parti pris; tandis que de Chantelou, l'ami fidèle, n'admettra que les Poussin : rien de mieux. Que Tavernier se forme un cabinet de pierres fines et d'objets indiens; que Le Nôtre, qui a pourtant de forts bons tableaux, se passionne pour les *vernis de la Chine*, passe encore. Mais, de grâce, que la curiosité ne descende pas à des vétilles, et qu'on ne s'amourache pas de *manches de couteaux en agate,* comme le faisait, il y a deux siècles, un certain M. Tourtat[1].

La curiosité jalouse et ombrageuse est encore une faiblesse de vieille date :

> Les livres de des Roches ont belle couverture,
> Mais leur maître n'en donne science ni lecture[2].

L'abbé des Roches peut donner la main à Jacques Cordeau, surnommé le *Bibliotaphe,* et à ce Gosseau dont parle Spon, et qui possédait « une curiosité *invisible* de fort beaux livres d'estampes. » Tous les Gosseau sont-ils morts? Il paraît que non, et la curiosité compte encore, dit-on, des sérails à Paris et en province[3].

1. Spon cite encore M. de Blois, attaché d'ambassade, et M. Tribou, qui font collection de *couteaux de Turquie.*

2. La Rymaille, etc.

3. Germain Brice dit à ce propos (3e vol, p. 295) : « Il peut y avoir encore (à Pa-

Le seul, j'imagine, qui n'ait pas fait école est le voyageur Vaillant; mais en vérité c'était un terrible amateur.

Comme Paul Lucas, comme Antoine Galland [1], Vaillant courait le monde à la recherche d'antiques pour le compte de Louis XIV et pour le sien. Il venait d'échapper des mains d'un corsaire algérien qui l'avait dévalisé et retenu prisonnier, lorsque, à son retour en France, il aperçoit un nouveau corsaire. Cette fois Vaillant n'hésite pas et avale résolûment une vingtaine de médailles d'or qui lui restaient. Il en fut quitte pour la peur et parvint à gagner Marseille sain et sauf. « Mais, dit un de ses biographes [2], les médailles qu'il avait avalées et qui pesaient cinq à six onces l'incommodaient beaucoup. Il consulta sur ce qu'il avait à faire deux médecins qui ne purent pas s'accorder sur le remède. Heureusement la nature vint à son secours, et il avait recouvré plus de la moitié de son trésor quand il arriva à Lyon. Il alla revoir dans cette dernière ville Dufour, un curieux de ses amis, à qui il conta ses aventures, et n'oublia pas l'article des médailles. Il lui montra celles qui lui étaient déjà revenues, et lui décrivit celles qu'il attendait encore. Parmi ces dernières était un Othon qui fit tant d'envie à son ami qu'il lui proposa de l'en accommoder. Vaillant y consentit pour la rareté du fait et heureusement il se trouva le jour même en état de tenir son marché. »

Au XVIIIe siècle, la curiosité débute brillamment. Crozat, l'un des plus illustres collectionneurs de France, vient s'installer rue de Richelieu (en 1704) [3], avec dix-neuf mille dessins, quatre cents tableaux, mille quatre cents pierres gravées, des terres cuites, des estampes et le reste [4]; de Gaignières (encore un beau nom) met la dernière main à sa collection avant de la léguer à la Bibliothèque : Baudelot complète son cabinet d'antiques

ris) d'autres singularités; mais comme elles se trouvent chez des particuliers qui ne se soucient pas qu'on le sache, on a jugé à propos de n'en rien dire, pour épargner aux curieux la peine d'aller demander à les voir, au hazard d'être refusez, comme il arrive très-souvent, par la bizarrerie ou par l'impolitesse de ceux à qui elles appartiennent. »

1. L'auteur des *Mille et une Nuits*. Il légua tous ses manuscrits au roi en 1715.

2. M. Weïss, *Biogr. univ.*

3. Éd. Fournier, *Paris démoli*, p. 249.

4. Les pierres gravées de Crozat furent vendues après sa mort, et, d'après ses intentions généreuses, au profit des pauvres. Le duc d'Orléans en fit l'acquisition.

en achetant à la succession Thévenot les fameuses inscriptions grecques rapportées par le marquis de Nointel [1] ; la comtesse de Verrue arrive à Paris avec un budget de cent mille livres par an pour son cabinet ; « ses passions l'avaient faite un instant célèbre, ses livres et ses tableaux lui ont donné l'immortalité [2]. »

La galerie du duc d'Orléans était alors dans tout son éclat. Ce recueil, le plus splendide peut-être que la France ait jamais possédé, comprenait quatre cent quatre-vingt-cinq tableaux italiens de la plus grande beauté et de la plus exquise conservation, trois Léonard, douze Raphaël, vingt-sept Titien, dix-neuf Paul Véronèse, sans compter la fine fleur des écoles hollandaise et flamande. Le régent avait passé vingt ans à écrémer les plus célèbres collections de l'Europe, celles de Richelieu, de Mazarin, de Christine de Suède, des Chigi, du chevalier de Lorraine (personnage de fort méchant goût, mais excellent connaisseur). La Vierge de Raphaël, dont la *Gazette* donne aujourd'hui la gravure — un petit chef-d'œuvre — provenait du cabinet Crozat. On sait les destinées de la galerie d'Orléans : le fils du Régent eut le triste courage d'en faire détruire les nudités, et Philippe-Égalité vendit le reste aux Anglais pour un peu plus d'un million [3].

Ces beaux jours ne furent pas de longue durée. Au milieu des excès de l'agiotage et du bouleversement rapide des fortunes, la curiosité change complétement d'allures. Feuilletez le *Trésor* de M. Ch. Blanc [4] ; c'est un défilé de ventes, un va-et-vient de collections qui se font, se défont aussi vite que les fortunes. La curiosité ne tient pas en place. La Cour, le Clergé, l'Opéra, le Commerce, la Finance, se la passent de main en main ; la moyenne des ventes est de dix à douze par an, ventes publiques d'une certaine importance, bien entendu, celles-là seules avaient les honneurs du catalogue ; que serait-ce, si l'on pouvait compter le reste ? « Tous les amateurs, dit un contemporain [5], se mêlent de brocantage ». — Voltaire lui-même commanditait le brocantage de l'abbé Moussinet. — « Il n'est guère d'*homme à collection* qui ne vende et ne *troque*, soit par inconstance dans ses goûts, soit pour multiplier ses jouissances, soit par amour du gain, soit pour se dédommager sur quelque dupe plus novice du déplaisir de l'avoir été soi-même. »

1. Germain Brice, dans sa description du cabinet de Baudelot, donne des détails sur ces inscriptions et sur leur origine.

2. Jules Janin, *l'Ami des livres*.

3. *Trésor de la Curiosité*, t. II, p. 147.

4. *Ibid.*

5. *Chronique scandaleuse* d'Imbert.

A ce régime, la belle curiosité ne tarde point à s'étioler. De la grande peinture, il n'est plus guère question, elle ennuie; tous ces petits-maîtres mesurent l'art à leur échelle : tableaux de chevalet, miniatures, groupes de porcelaine, tout ce qui papillote et amuse les yeux, les tabatières, les boîtes, les bonbonnières, etc., voilà leur grande passion. « On ne peut dire jusqu'où est allée dans ce siècle la décadence de l'admiration », c'est le mot de Montesquieu, il est sévère; ces petits morceaux ne sont pas tant à dédaigner. Les friandises ont du prix à leur heure, seulement les palais délicats n'y goûtent qu'en passant, et ne s'y attachent pas outre mesure.

Où sont donc les heureux dans la possession, les vrais amoureux? Hélas! on les compte. Le grand Mariette d'abord, — devant ce nom-là toute la curiosité s'incline avec respect, — de Caylus, de Jullienne, l'ami de Watteau, l'expert Gersaint, dont chaque catalogue est un modèle de bon goût et de bon style, son confrère Lebrun, dont nous reparlerons, le chevalier de la Roque, dilettante aimable entre tous, Quentin de Lorangère, de la Live de Jully, Randon de Boisset, quelques autres encore, une minorité convaincue et enthousiaste pour qui une galerie n'est pas un caprice passager, une affaire de vanité, encore moins une opération financière.

A ce petit nombre de fidèles ajoutons les amis des livres. Nous l'avons dit, les bibliothèques furent nos premières et nos plus chères collections. La France a toujours tenu à honneur d'aimer les livres et les lettres, le plus beau fleuron de sa couronne : le grand mouvement littéraire des XVIIe et XVIIIe siècles n'était pas fait pour la décourager.

Aussi, dans la déroute générale, le bataillon des bibliophiles, la vieille garde de la curiosité, soutint dignement son ancienne réputation et ne se laissa pas entamer. Tous mériteraient d'être mis à l'ordre du jour, voici quelques noms au hasard : les ducs d'Estrée et de La Vallière, la comtesse de Verrue et la marquise de Pompadour, le cardinal de Soubise, qui possédait les livres des de Thou, de Boze, Girardot de Préfonds, de Fontette, de Pontchartrain, Turgot, Malesherbes, de Courtenvaux, de Livry, le marquis de Paulmy, qui est tout entier à l'Arsenal avec ses cent mille volumes et ses dix mille manuscrits, Bozerian et Didot, noms chers aux bibliophiles, j'en passe et des plus renommés. La liste des grandes bibliothèques du dernier siècle tiendrait un volume; pour ma part, j'en connais deux à trois cents dont les catalogues sont imprimés, ce qui atteste leur importance. Cette liste, fort incomplète d'ailleurs, ne comprend ni les bibliothèques publiques ou conventuelles, — Paris seul en comptait une cinquantaine, — ni les collections non cataloguées, ni le contingent de la province.

Le XVIIIe siècle fit la fortune des marchands de curiosités, on le devine sans peine. M. Piot a publié, dans son *Cabinet de l'Amateur*, un excellent article sur l'organisation des ventes publiques à cette époque. Je voudrais ajouter un mot sur le commerce proprement dit de la curiosité.

Ainsi les tableaux et les sculptures étaient l'objet d'un monopole rigoureux réservé à la communauté des peintres et sculpteurs, et à ce que l'on appelait « les maîtres-peintres du pont Notre-Dame et du quai de Gesvres » [1], fort jaloux, paraît-il, de leurs droits. Un grand nombre d'arrêts et de sentences conservaient aux maîtres de cette communauté « le droit qu'ils ont seuls de faire et vendre toutes sortes de tableaux et ouvrages de peinture et sculpture », et défendaient « même aux huissiers ou autres particuliers de faire des ventes publiques de tableaux, si ce n'est en cas d'inventaire ou de saisie » [2]. Dans ce dernier cas, il fallait encore obtenir la permission du prévôt de Paris et faire signification au syndic de la communauté des peintres à peine de mille livres d'amende et de confiscation. Ces dispositions, qui durèrent jusqu'en 1776, date de la suppression des corporations, furent souvent éludées, et nous avons vu que Mazarin ne s'en faisait pas faute; elles avaient pourtant un bon côté en réprimant les ventes publiques organisées trop souvent par des collectionneurs sans vergogne.

Le monopole de la corporation des peintres était-il limité aux ouvrages modernes? On peut le croire: en tout cas les brocanteurs avaient aussi le droit de vendre « des *tableaux*, des *estampes*. des candélabres, des bras, des girandoles de cuivre et de bronze, des lustres de cristal, des *figures de bronze, de marbre, de bois et d'autre matière*, des pendules, horloges et montres, des cabinets, coffres, armoires, tables, tablettes et guéridons de bois de rapport et doré, des tables de marbre et autres marchandises et curiosités propres pour l'ornement des appartements » [3].

Les brocanteurs sont bien, on le voit, la souche de nos modernes marchands de curiosités. Ils ne formaient pas jadis une corporation distincte, mais ils dépendaient du corps des *merciers*, « le plus noble et le plus excellent des six corps », dit Savary, et le plus considérable aussi, s'il est vrai qu'en 1557 Henri II passa en revue trois mille merciers parisiens rangés sous les armes. MM. les marchands de curiosités

1. Savary, *Dict. du Commerce*, 1724, Supplément, au mot PEINTRE.
2. *Id.*, au mot PEINTRE. On appelait *inventaires* les ventes après décès.
3. *Id.*, au mot BROCANTEUR.

ignorent sans doute cette brillante origine; avouons toutefois que la réputation des brocanteurs était assez équivoque. La *Confession publique d'un brocanteur*[1] en dit long sur ce sujet. Millin n'est pas moins explicite : « On considère, dit-il, le brocanteur comme étant à peu près à l'égard des tableaux dont il fait commerce, ce que le cabaretier et le maquignon sont à l'égard des vins et des chevaux, c'est-à-dire qu'il est taxé justement ou injustement de vendre ou de troquer, le plus adroitement et le plus avantageusement qu'il le peut, des tableaux et des objets d'art souvent déguisés et frelatés ».

Ne soyons pas trop sévères; le commerce de la curiosité comptait déjà comme aujourd'hui d'honorables exceptions : l'excellent Gersaint, par exemple, Basan, que le duc de Choiseul appelait *le maréchal de Saxe de la curiosité*, Langlier, Donjeux, enfin Lebrun, peintre, expert et garde des tableaux du comte d'Artois. « L'on trouve chez lui, dit Thiéry[2], un magasin de tableaux de tous les genres, dont il fait commerce avec une distinction particulière. Il fait aussi les catalogues raisonnés des ventes les plus belles, dont on lui fait souvent l'honneur de le charger ». J'aime à croire que ses catalogues étaient rédigés d'un autre style.

Lebrun dirigea avec son frère les dernières ventes du siècle, celles de la duchesse de Mazarin, de l'abbé Leblanc, du comte de Vaudreuil, de Tronchin, de Grimod de la Reynière, etc. Il avait lui-même une collection remarquable, et depuis longtemps, aidé des conseils de sa femme, Mme Vigée-Lebrun, il mettait de côté pour son cabinet ce qui lui passait de meilleur par les mains. En 1791, il fallut tout sacrifier. Pauvre Lebrun! il lui était réservé de suivre jour par jour l'agonie de la curiosité; les galeries les plus précieuses tombaient autour de lui dispersées aux quatre vents[3]; sa chère collection n'était plus et, pour comble d'amertume, Philippe-Égalité le chargeait, en 92, de négocier avec l'Angleterre la vente de la galerie d'Orléans, une de nos gloires nationales!

Ainsi s'éteignait tristement l'ancienne curiosité française, après trois siècles d'un incomparable éclat.

1. Publiée par M. Piot dans son *Cabinet de l'Amateur*, année 1861-62.

2. *Guide des Amateurs et des Étrangers voyageant à Paris*. 1787.

3. En 1787, on comptait à Paris cent quatre cabinets de curiosités et cinquante-cinq bibliothèques célèbres. Voir Thiéry.

Ici s'arrête notre étude. Il serait facile de mener le lecteur plus loin, de le faire assister à la résurrection de la curiosité sous la Restauration ; de là aux collections contemporaines, il n'y a qu'un pas. Mais la promenade est assez longue pour aujourd'hui ; j'ai d'ailleurs encore un mot à dire, et je finis..... par où j'aurais dû commencer.

Qu'est-ce qu'un curieux?

Et d'abord le mot lui-même, dans l'acception qui nous occupe, est assez moderne ; il n'a pas d'équivalent chez les Grecs ni chez les Latins. Quand Pline parle de la curiosité de son ami Stace, il emploie le mot grec φιλόκαλος, ami du beau (une noble image et digne de la Grèce !), *erat* φιλόκαλος *usque ad emacitatis reprehensionem;* César est un *acheteur intrépide d'antiques* [1], et Trimalchion *donne franchement dans l'argenterie* (« in argento plane studiosus sum »). Il en est de même au moyen âge et à la Renaissance ; les *trésors* des grands seigneurs du temps sont leurs cabinets de curiosités.

Le Curieux fait sa première apparition, encore incomplète, dans le dictionnaire de Robert Estienne (1531). *Ung homme curieux d'auuoir ou sçauoir choses antiques,* qu'il traduit faute de mieux par *antiquarius.* A partir de Lacroix du Maine le mot est fait : *gentillesses ou gentilles curiositez.*

Voilà pour le mot, essayons de définir la chose. Déjà au XVIIe siècle on ne s'entend guère ; Ménage avait trouvé un joli mot, — un peu prétentieux, — pour les objets de curiosité, il les appelait des *bijoux savants,* tandis que La Bruyère comprenait dans la curiosité la passion des oiseaux, des pruniers, et de Marolles celle des tulipes et des instruments de mathématiques. Le Dictionnaire de Trévoux serre de plus près la vérité ; d'après lui, ce mot est « souvent synonyme de choses rares et curieuses en fait de tableaux, de dessins, d'estampes, marbres, bronzes, médailles, etc., *res singulares, eximiæ, raræ* ». Millin est de cet avis, en ajoutant toutefois *tout ce qui peut piquer la curiosité par la singularité des formes ou des usages.* Mais Mme de Genlis, en 1818 [2], persiste encore à comprendre dans la curiosité les collections d'histoire naturelle.

Au moral, même désaccord. On connaît la boutade de La Bruyère : « La curiosité n'est pas un goût pour ce qui est bon ou beau, mais pour ce qui est rare, unique, pour ce qu'on a et que les autres n'ont point. Ce n'est pas un attachement à ce qui est parfait, mais à ce qui est couru, à ce qui est à la mode. Ce n'est pas un amusement, mais une passion,

1. Suétone, *César.*
2. *Dict. des Étiquettes.*

et souvent si violente, qu'elle ne cède à l'amour et à l'ambition que par la petitesse de son objet. Ce n'est pas une passion qu'on a généralement pour les choses rares et qui ont cours, mais qu'on a seulement pour une certaine chose qui est rare et pourtant à la mode. » Et l'auteur met en scène des figures du meilleur comique et touchées de main de maître; mais sont-ce là des portraits? Portraits de maniaques ou de *faux curieux*, soit, comme ailleurs La Bruyère lui-même, sous le nom de dévots, critique les *faux dévots*.

Gersaint, qui connaissait mieux le terrain, l'a étudié avec beaucoup de finesse dans la préface d'un de ses catalogues [1]; pour lui, la curiosité est une belle passion qui « suppose toujours du goût et du sentiment. » Millin est d'un avis tout opposé; « on est connaisseur, dit-il, par étude, amateur par goût et curieux par vanité. » Imbert ajoute : « par spéculation » ce qui, de leur temps, ne manquait pas d'une certaine vérité.

Enfin, l'Académie définit assez dédaigneusement notre personnage : « Celui qui fait amas de choses curieuses et rares, ou celui qui a une grande connaissance de ces sortes de choses. » A ce compte, le malheureux qui passe son temps à recueillir des timbres-poste singuliers serait sur le même pied que les Pourtalès, les de Luynes, les Dusommerard.

Où est donc le curieux que nous cherchons? Un fort bon juge, M. Clément de Ris, considère que « la condition *sine quâ non* pour mériter le titre de curieux est que tous les objets recherchés offrent un intérêt d'art quelconque, un mérite de main-d'œuvre indépendant de la matière [2]. » Cela est fort bien dit; mettons donc à part les collections d'histoire ou d'archéologie *pure*, les cabinets de sciences ou d'histoire naturelle, les objets même dont le *seul* mérite consiste dans la rareté ou la singularité, et la définition est toute trouvée : le curieux sera *l'homme de goût qui aime et collectionne les œuvres d'art*. Livres ou bijoux, peintures ou médailles, statues ou estampes, meubles ou reliures, la forme, la matière, l'époque, l'école, importent peu, du moment que l'œuvre porte une empreinte d'artiste.

Voilà le type, qui se subdivise lui-même en deux grandes familles : — ceux qui ont une croyance, reconnaissent un dogme et s'y tiennent, — et les éclectiques. Quant aux variétés, chacun peut les grouper à sa guise : le mystérieux avec le chercheur de pierre philosophale; le vétéran calme sous le feu des enchères, à côté du conscrit

> ... Qui croit tenir les pommes d'Hespérides
> Et presse tendrement un navet sur son cœur;

1. Catal. Quentin de Lorangère.
2. M. Clément de Ris, *la Curiosité*.

le grandiose qui logerait la Vénus de Milo dans un entre-sol, et le microscopique tombant en extase devant les infiniment petits; l'expansif qui raconte ses bonnes fortunes à tout venant, et le silencieux qui les cache; le rêveur, l'apôtre, l'arrangeur, le fantaisiste, le platonique, etc., etc.; eh! qui pourrait compter les mille et une physionomies de ce monde original et si peu connu? Êtes-vous curieux par tempérament, par étude, par philosophie, par héritage (heureux homme!), curieux de naissance, d'inspiration ou d'expérience, de la veille ou du lendemain, voici votre place; et, dans un coin du tableau, non loin des invalides de la curiosité qui ont payé cher leurs imprudences, nous mettrons, s'il vous plaît, les amoureux de fétiches, les excentriques, les adorateurs de faux dieux, — et le nombre en est grand, — les insensés, les pauvres fous dont parlait La Bruyère. Quelle peinture n'a pas ses ombres? et la curiosité est-elle donc une passion privilégiée, pour être à l'abri des défaillances, des excès, des ridicules même, quand la raison lui fait défaut?

A vous maintenant, ami lecteur, de choisir votre place dans ce cadre. Vous ne manquez pas d'intrépidité, si j'en juge par votre zèle à me tenir compagnie jusqu'au bout; c'est bien. Avez-vous encore la ténacité et l'inébranlable possession de soi-même de l'homme d'Horace? Avez-vous le flair du chien de chasse pour arrêter un chef-d'œuvre comme il arrête un perdreau? Savez-vous attendre, — don précieux! — guetter l'occasion et la saisir au vol, coûte que coûte? Votre goût est-il sûr, sévère, impitoyable? Pouvez-vous diagnostiquer du premier coup la restauration la plus habile, la contrefaçon la mieux réussie? Il n'en faut pas moins aujourd'hui pour arriver; je ne dis rien de la fortune, hélas! vous aurez trop souvent à compter avec elle. Depuis tant d'années, et des quatre coins du monde, une nuée d'accapareurs s'est abattue sur la France et nous dispute à prix d'or nos dernières reliques. Le temps des Sauvageot n'est plus, et quand on trouve encore, — le vieux sol gaulois est si riche, — Dieu seul et les curieux savent ce qu'il en coûte.

Mais aussi que de dédommagements! Quelles jouissances pures, intimes, honorables! Car enfin nous pouvons bien le dire, en réponse aux quolibets des sots et aux dédains maladroits des rudes philosophes, le collectionneur, le vrai, c'est-à-dire l'homme instruit et l'homme de goût, n'est pas seulement un artiste et un thésauriseur égoïste, c'est un bon citoyen. Que serait-il advenu, il y a quatre-vingts ans, des chefs-d'œuvre délogés et disséminés par la Révolution, sans un Lenoir, sans un Du Sommerard, qui furent des collectionneurs avant d'être des fondateurs et des directeurs de musée? Que n'ont pas sauvé, restauré, découvert, un Denon, un Motteley, un Debruge?

« Après la gloire d'avoir fait les belles choses, l'honneur de les aimer, » a dit un jour Jules Janin. Eh bien! c'est vrai; on pourrait ajouter : et le mérite de les conserver. Pourquoi donc un homme d'esprit et de savoir, qui, par le seul flair de son intelligence et de son enthousiasme, sait reconnaître un produit du génie français : qui le purifie de sa rouille et des scories et le restitue à l'admiration du monde et des siècles, ne serait-il pas estimé aussi bon patriote que le soldat qui défend un champ ou que le laboureur qui le féconde? On sait le mot de l'homme d'État : « Les paresseux sont l'arrière-garde de la France. » Est-ce que les collectionneurs ne sont pas l'arrière-garde de son armée d'artistes, et leurs cabinets la réserve de ses musées?

UN AMATEUR.

GÉNIE DE RUBENS[1]

Un genre de peinture où l'on n'a pas encore rendu à Pierre-Paul la justice qu'il mérite, ce sont les animaux. Il a su le premier, dans les Pays-Bas, leur donner la vie, la force, le mouvement et l'expression dramatique. Snyders, son élève, ayant débuté par des natures mortes, eut beaucoup de peine à s'approprier la fougue de Rubens. Il avait trente-huit ans déjà qu'il peignait encore les bêtes sauvages d'une manière languissante, au lieu de les mettre violemment aux prises entre elles et avec les chasseurs. Aussi Rubens, qui avait la conscience de sa supériorité, trouvait-il offensant qu'on le jugeât son égal. Tobie Matthew, peintre amateur et poëte, fils d'un archevêque d'York, s'exprime ainsi dans une lettre qu'il écrivait de Louvain à sir Dudley Carleton, ambassadeur d'Angleterre à La Haye, le 25 février 1617 : « J'ai vu enfin la réponse de Rubens à M. Gage, dont voici exactement la teneur : il ne cédera pas le petit tableau de chasse pour moins que le collier de Votre Seigneurie (collier de diamants dont l'internonce voulait se défaire). Quant à la collaboration supposée de Snyders, cet autre peintre célèbre, Votre Seigneurie et moi nous avons été induits en erreur, car je pensais comme vous qu'il y avait travaillé, chose complétement fausse, je vous assure. Dans ce morceau toutes les bêtes sont vivantes, occupées à fuir ou à se défendre, actions où Snyders demeure infiniment au-dessous de son maître, et Rubens dit qu'il se formaliserait, si on le comparait avec lui à cet égard. Le talent de Snyders consiste à représenter des animaux immobiles et surtout des

1. Voir le précédent numéro.

oiseaux morts. Le travail de sa main que Votre Seigneurie, M. Gage et moi avons considéré avec tant de plaisir, était un groupe d'oiseaux tués, dans une composition figurant Diane escortée de ses nymphes toutes nues, comme Rubens l'assure, comme M. Gage l'avoue et comme je me le rappelle fort bien moi-même à présent. Voilà l'origine de votre erreur et de la mienne [1]. »

Le jugement porté par Rubens sur son talent, comme peintre d'animaux, n'empruntait rien aux illusions de l'amour-propre. Ses chasses, ses combats de tigres et de lions, et même ses bêtes féroces immobiles, me paraissent éclipser tout ce qu'on a fait en ce genre. Personne n'a égalé son fameux tableau de Munich, la lutte de trois piétons et de quatre cavaliers contre un lion et une lionne. Un arabe enveloppé de son burnous et précipité de son cheval par un lion, qui lui mord le ventre, forme le principal incident et occupe le milieu du tableau. Sa monture, dont la bête féroce déchire l'épaule avec les griffes de sa patte gauche, se cabre épouvantée. Il faut voir comme le roi des ardentes solitudes, cramponné à ses deux victimes, contracte sa mâchoire, en plissant son mufle. Des os seraient broyés sous un si terrible effort; aussi le visage du Bédouin exprime-t-il une atroce douleur. Les autres cavaliers s'acharnent contre le lion, le frappent de la lance et de l'épée; un des chevaux, une magnifique bête, lui lance une ruade à lui briser les reins. A travers cette mêlée, la lionne presse à terre, sous ses deux pattes, un piéton renversé qu'elle menace de sa gueule béante et qui se défend à coups de rapière; son voisin, par bonheur, va le secourir. Le troisième chasseur sans monture est déjà mort. Les hommes, les destriers, les animaux sanguinaires, les armes, les costumes se mêlent, se tordent, produisent un effet d'autant plus grand que la toile est énorme [2].

Bien plus tranquilles, mais non moins dramatiques, nous apparaissent les monstres africains du musée de Dresde. Ils ne luttent pas, ils ne sont pas poursuivis, mais une chasse a lieu à quelque distance, au fond

1. Sainsbury, *Original unpublished papers, illustrative of the life of sir Peter Paul Rubens, as an artist and a diplomatist*, pages 17 et 18.

2. Huit pieds de haut sur onze de large. Galerie de Munich, n° 245, première série. L'auteur en fit une copie, mentionnée en ces termes sur la liste de tableaux qu'il offrit, le 28 avril 1618, à sir Dudley Carleton, ambassadeur d'Angleterre à La Haye : « Une Chasse d'hommes à cheval et de lions, commencée par un de mes élèves, mais entièrement retouchée de ma main, d'après celle que j'avais faite pour le sérénissime duc de Bavière; 8 pieds sur 11..... 600 florins. » C'est donc bien l'original que possède la galerie de Munich, et le catalogue le désigne à tort comme étant la reproduction. Rubens voulait échanger celle-ci et les autres tableaux contre des marbres antiques.

du tableau. Un lion, un tigre et une tigresse occupent les premiers plans. Le lion, qui écoute le bruit de la chasse, rugit d'une manière menaçante et bat ses flancs de sa queue. C'est la nature même, c'est le roi du désert dans son inquiétante majesté. Sur une éminence, le tigre dévore un lapin, gibier vulgaire qu'il a saisi à défaut de plus noble proie. Aussi près que possible du spectateur, la tigresse, couchée sur le flanc, se laisse teter par ses petits. Elle est magnifique, cette terrible mère, avec son regard oblique et farouche, avec ses yeux injectés de sang. Il y a dans toute la composition une vérité tragique : bien qu'immobiles et fictifs, ces animaux sont vivants, sont terribles, causent presque de l'effroi. Ils prouvent à quel point l'artiste avait un sentiment profond de la nature sous tous ses aspects et sous toutes ses formes [1].

Des animaux qui ne luttent pas, qui ne menacent pas, qui ornent seulement comme des emblèmes une toile de Rubens, provoquent aussi l'admiration. Le tableau est une image symbolique des quatre parties du monde, figurées par leurs principaux fleuves. Sous un pavillon, au bord de la mer, sont assis les dieux mythologiques : au milieu, le Maranhon ; à droite, le Nil, tenant une négresse dans ses bras ; derrière le Nil, le Danube ; à gauche, le Gange, que désigne une tigresse allaitant ses petits. Ces personnages allégoriques, d'un puissant caractère et d'une vérité frappante, sont groupés de la manière la plus ingénieuse ; les petits amours appartiennent aux plus ravissantes créations de la grâce et de la naïveté enfantines, où Pierre-Paul n'a eu d'égal que Murillo. Ce qui domine néanmoins comme perfection, ce qui éveille l'enthousiasme, ce sont les animaux servant à caractériser les diverses parties du monde. Rien n'est plus admirable que la tigresse allaitant ses petits, sur laquelle voudrait fondre un crocodile retenu par des Amours. La donnée ne signifie rien, ou ne signifie pas grand'chose ; l'image est pleine d'une poésie franche et originale, étonne de sa magnificence, que les mots ne peuvent décrire [2].

C'est une manie, une fâcheuse habitude, que d'attribuer à Snyders et à Pierre-Paul réunis tous les tableaux où des figures, évidemment peintes par Rubens, sont groupées avec des animaux. Quand il voulait représenter des bêtes cruelles ou inoffensives, le maître infatigable n'avait nul besoin de recourir au talent de son élève. Il a donc exécuté seul maint ouvrage que les catalogues prétendent faits en collaboration avec

1. Musée de Dresde, n° 834.

2. Musée de Vienne, salle IV, n° 10 ; un peu plus fort que nature : 6 pieds 7 pouces de haut sur 9 pieds de large. *Wien's Gemaelde-Galerien*, p. 132.

Snyders. Telle est une chasse émouvante qui appartient à la Prusse[1]. Sept chiens y exterminent un cerf, pendant qu'une nymphe le perce d'un épieu. Près de la belle impitoyable, un chasseur brandit son javelot, une seconde nymphe tend son arc, un piqueur souffle dans une trompe. Au second plan, la biche fait des efforts inouïs pour gagner un lieu sûr. Le cerf désespéré, les limiers qui harcèlent le pauvre quadrupède, lui mordent le poitrail, la croupe, les oreilles, la biche qui fuit avec terreur, sont saisissants d'énergie, de passion et de vérité. Les personnages semblent froids en comparaison. Snyders faisant pâlir la verve de Rubens, c'est une histoire invraisemblable! De grande dimension, peinte dans les tons clairs, l'image a d'ailleurs une harmonie générale si flatteuse pour l'œil, que deux mains différentes n'eussent pu obtenir un si suave accord. Pierre-Paul lui-même a fait peu de tableaux d'une gamme aussi douce; et, par un de ces contrastes qui lui plaisaient, il a couronné la lutte sanguinaire d'un ciel mollement nuageux, où s'ébauchent çà et là des plaques d'azur.

Rubens cependant ne traitait pas toujours des scènes qui rendaient la véhémence et le drame nécessaires. Il exécutait parfois de grands tableaux décoratifs, dans lesquels il déployait, comme Paul Véronèse, tout le luxe de son imagination et tous les trésors de son pinceau. Le motif ne pouvant impressionner le spectateur, c'était par l'exécution qu'il fallait le captiver. Une des plus étonnantes productions de ce genre, le *Mariage mystique de sainte Catherine d'Alexandrie*, orne l'église des Augustins à Anvers. Les personnages principaux, Marie, Joseph, le Christ et sa chaste épouse, sont exhaussés, à la porte d'un temple, sur une estrade d'architecture, qu'environnent une foule de saints, de saintes et d'apôtres. On ne peut rien voir de plus ingénieux et de plus somptueux.

Les portraits de Rubens forment deux classes. Les uns portent manifestement le caractère de l'improvisation. Il les commençait et les terminait peut-être en moins d'une journée. Tout y vit cependant, tout y est à sa place : le pinceau, en courant, a donné le relief et l'expression. Les autres, plus lentement, plus soigneusement travaillés, attestent la haute importance que le maître attachait à ce genre, et que prouvent les vingt effigies copiées par lui-même d'après le Titien, dont il avait orné sa rotonde. Parmi ces chefs-d'œuvre brillent au premier rang les nombreuses images de ses deux femmes, que le grand homme se plaisait à peindre, en signe d'affection, dans leurs divers atours. La plus char-

1. Musée de Berlin, n° 774 : 5 pieds 8 pouces de haut sur 15 pieds 3 pouces 3/4 de large.

mante peut-être, si l'on osait choisir, serait la toile qui nous montre Hélène Fourment assise dans une galerie ouverte et tenant son fils aîné sur ses genoux[1]. Elle est splendidement vêtue, porte un chapeau à larges bords, couronné de plumes blanches, et une robe presque royale; une dentelle large d'un pied pend au-dessous de la collerette. Sur aucune de ses effigies elle n'a les traits plus délicats, l'œil plus fin, la bouche plus gracieuse, le nez mieux fait, les cheveux disposés avec plus de goût, les seins plus coquettement offerts en spectacle. Un autre portrait d'Hélène compte parmi les joyaux de la galerie du Belvédère. Elle y est peinte de toute sa grandeur, à peine habillée d'une pelisse flottante et garnie de fourrure, qui, au lieu de cacher ses formes, les met en relief par l'opposition de teintes obscures. Les chairs sont de la plus merveilleuse délicatesse, d'une fraîcheur et d'une magnificence que Titien a pu seul égaler. Le soin extrême de la facture donne lieu de penser que l'auteur avait peint pour lui-même cette ode passionnée, ce chant d'amour et de joie.

On vante beaucoup le portrait de l'archiduc Ferdinand, qui orne à Vienne la collection Esterhazy, et dans lequel on admire le superbe dessin des formes, la dignité de l'expression, le frais éclat des chairs. Une image équestre du même prince, conservée à Madrid, ne le cède en aucune façon au tableau de Vienne. Au-dessus du Cardinal-Infant plane une Renommée accompagnée d'un aigle, en souvenir de la bataille de Nordlingen, où ce prélat belliqueux avait aidé les Autrichiens à remporter la victoire, et que l'artiste a représenté en perspective au dernier plan. Rubens, ayant des montures d'élite dans ses écuries, peignait admirablement les chevaux. Le musée espagnol renferme encore un somptueux portrait de Philippe II, une toile excellente où paraît vivre Élisabeth de France, qui épousa Philippe IV le 18 octobre 1615, la plus belle Marie de Médicis que l'on connaisse, avec des yeux vivants et une ampleur d'exécution tout à fait magistrale, une resplendissante effigie de Thomas Morus enfin, où l'énergie de la couleur, la puissance du modelé, l'animation extraordinaire de la physionomie, se disputent l'approbation des critiques. Mais à vouloir indiquer seulement les chefs-d'œuvre que Rubens a exécutés d'après le modèle vivant, je m'imposerais une tâche longue et fastidieuse : on connaît deux cent quarante-deux portraits de sa main, chiffre qui prouve combien ce genre de travail était à sa guise, et dans le nombre il y a plus de toiles supérieures que je ne puis en décrire.

1. Collection de Munich, n° 279, première série.

Rubens, pour se délasser, peignait de grasses bacchanales, de joyeuses kermesses, des charges imprévues et hardies, où il traitait comiquement les plus sérieuses données. Tel est le morceau de Dresde qui figure Clélie traversant le Tibre avec ses compagnes [1]. De ce motif essentiellement héroïque le peintre en gaieté a fait une caricature énorme, comme s'il avait voulu donner l'exemple à ce polisson de Diepenbeck. La troupe est composée de lourdes jeunes filles plus ou moins nues. Quelques-unes se lancent à la nage; d'autres finissent de mettre bas leur costume. Celles-ci plongent dans l'eau leurs formes dodues; celles-là courent vers le fleuve, car l'ennemi se montre à peu de distance. Il y en a une si replète, qu'elle n'a pu se hisser à cheval et qu'un homme la pousse en riant par le bas des reins, pendant qu'une luronne déjà montée la tire à elle. La couleur sobre et légère, quoique superbe, constate que le grand homme s'amusait. Une autre de ses récréations a transformé en scène plaisante le grave épisode de *Persée délivrant Andromède* [2] : la princesse enchaînée est une grosse Flamande, qui, de ses mains pudiques, voile son sexe imberbe; un épais cheval de labour porte son libérateur.

Les kermesses, les fêtes de Vénus, les bacchanales, les marches de Silène, dans lesquelles la fantaisie de Rubens se donnait pleine carrière, ont un fond plus sérieux. Ce sont les jubilés de la nature, où les sens et l'imagination prennent leur revanche des contraintes sociales. Les passions charnelles s'y abandonnent à leur fougue, y montrent leur puissance indomptable; la secrète aspiration de l'homme vers une liberté absolue y brise toutes les digues, s'épanche comme un torrent. La Kermesse du Louvre est célèbre; on en voit une autre à Madrid, de moins grandes proportions, mais d'une couleur plus riche et plus harmonieuse. Le musée de Vienne possède une admirable Fête de Vénus; la collection du prince de Lichtenstein, une Bacchanale resplendissante. La Marche de Silène, que Delaunay a si merveilleusement reproduite par le burin, est un chef-d'œuvre qui a inspiré un autre chef-d'œuvre. Comme dans ses tableaux dramatiques Rubens cherchait le plus haut degré de l'énergie, du mouvement et de la terreur, dans ses peintures comiques, dans ses divertissements effrénés, dans ses orgies colossales, où le peuple se rue au plaisir, il atteignait aussi le plus haut degré de l'action joyeuse.

Et ce n'était point par hasard, par un simple effet de son tempérament, qu'il obtenait cette vigueur extrême, qu'il parvenait aux dernières

1. N° 841.
2. Musée de Berlin, n° 785.

limites de l'action sous toutes ses formes : il avait, au contraire, cherché les moyens qui pouvaient le conduire à l'idéal de la véhémence tragique ou licencieuse, il possédait la théorie de son talent. Tout jeune encore, pendant qu'il habitait Rome, il avait composé un *Livre des Passions*, que Bellori a vu entre ses mains. Il y avait dessiné à la plume les attitudes, les gestes, les mouvements, les contractions du visage, employés par les plus grands artistes, mais surtout par Raphaël, pour traduire les émotions de douleur et de joie. D'autres études succédaient, batailles, scènes d'amour, tempêtes, jeux, supplices, altercations, meurtres, évanouissements, modèles, en quelque sorte, de tout ce que peuvent faire ou subir les hommes. On y voyait encore de nombreux dessins d'après les statues et bas-reliefs antiques. Puis venaient des observations sur la lumière et l'ombre, sur l'optique, les lois de la perspective, l'anatomie, les proportions du corps humain, et finalement sur l'architecture. La plus grande partie des esquisses étaient commentées, expliquées par des vers, des réflexions et des citations. Après avoir rapporté ces détails, Bellori termine en disant qu'il n'a jamais connu de peintre aussi savant et aussi laborieux que Rubens [1].

Le genre où il me paraît avoir le moins réussi est le paysage; non pas qu'il reproduise mal les sites, les végétaux, le ciel, les effets de clair-obscur, mais il les reproduit trop simplement. Lui qui employait de si adroites, de si opulentes combinaisons pour animer, varier ses tableaux à personnages, retraçait naïvement les motifs agrestes. Dans ses images de la nature, on ne sent pas assez le choix, le calcul de l'art. Une toile du musée de Dresde peut nous servir d'exemple [2]. Elle montre au spectateur une contrée magnifique : la moindre habileté de composition en eût fait une œuvre excellente. Mais la campagne était mal éclairée, sans mélanges, sans contrastes de lumières et d'ombres, quand le peintre y vit le sujet d'un tableau; son travail, par suite, n'offre aux yeux, y compris le ciel, qu'une grande masse d'un ton uniforme; à peine si une traînée de nuages, qui grimpent de la plaine sur le flanc des collines, y jette quelque variété. Il faut sans doute copier la nature, mais il faut la copier d'une certaine manière et ne pas s'abandonner à

1. *Vies des principaux peintres modernes :* Michel, page 258 et 259. A ce propos, je dois mettre les lecteurs en garde contre un livre apocryphe imprimé à Bruxelles, et ayant pour titre : *Les Leçons de Pierre-Paul Rubens, extraites d'une correspondance inédite entre ce grand artiste et Ch. Reg. d'Ursel, abbé de Gembloux,* par J.-F. Boussard (1828, 1 vol. gr. in-8). Cette correspondance imaginaire n'offre aucun intérêt, non plus que les *Voyages de Rubens,* autre fiction du même auteur.

2. N° 826.

une imitation trop ingénue. C'était pourtant la méthode suivie dans l'atelier de Rubens, car Van Uden procède exactement de la même façon. Un homme de génie comme le maître flamand ne pouvait néanmoins toujours se tromper : il exécutait donc parfois d'inspiration, ou quand son modèle était mieux nuancé de clair-obscur, un très-beau paysage. Sur un morceau qu'on voit à Madrid, une toile qui a neuf pieds de long, Méléagre poursuit le fameux sanglier mythologique dans une forêt centenaire ; les arbres majestueux y forment de grandes masses pleines d'ombre, parfaitement équilibrées, à travers lesquelles plonge un rayon de soleil, qui dore les personnages. La verdure n'est pas minutieusement rendue; l'artiste, au contraire, n'a cherché que l'effet général, que la poésie d'une vaste clairière, perdue au milieu d'une antique et puissante végétation, et il a complétement réussi [1]. Le paysage de Vienne, où un berger garde son troupeau, sous le rayonnement d'un arc-en-ciel, a toute la fraîcheur, toute la grâce, tout le charme tranquille de la poésie bucolique : l'autre page agreste, *l'Inondation de la Phrygie* devant Philémon et Baucis, flatte l'imagination et la vue par un caractère de grandeur, par une étonnante hardiesse de facture [2]. Le Louvre contient deux morceaux bien touchés, la scène nocturne de *la Fuite en Égypte* et la douce églogue couronnée d'un arc-en-ciel.

Le goût de Rubens a donné lieu à mainte critique, à une foule de censures : on a blâmé la lourdeur de ses types, de ses corps, de ses chairs sanguinolentes et replètes. On lui refuse la délicatesse, le sentiment du beau et de l'idéal. Ses femmes surtout choquent les partisans de l'art italien. Je ne veux certes pas le disculper entièrement. Ses épaisses matrones, je l'avoue, ne me charment guère. Mais on doit le reconnaître, l'infante Isabelle, Marie de Médicis et Isabelle Brandt, sa première femme, ne sont point innocentes de ce défaut. Ces trois personnes, souvent reproduites dans ses œuvres, ne péchaient point par l'excès de la grâce et ne pouvaient le rendre difficile. Leurs traits sans élégance, leurs volumineux contours, leur pesante démarche ont eu sur son esprit une malheureuse influence. Elles ont accablé sa mémoire et son imagination de leur funeste embonpoint. Ses toiles présentent pourtant çà et là quelque merveilleuse enchanteresse. Je ne serais pas étonné que l'on s'éprît des belles sirènes, qui étalent leurs reins potelés dans la galerie de Médicis. *Les Deux filles de Leucippe* sont plus merveilleuses encore. Les cavaliers qui les enlèvent,

1. Clément de Ris, *le Musée de Madrid*, pages 114 et 115.
2. Cinquième salle, nos 4 et 13.

dont elles repoussent la violence, leur font prendre les attitudes les plus difficiles, les plus tourmentées, auxquelles le maître a su donner l'aspect le plus naturel. Leurs vêtements sont tombés, leurs magnifiques cheveux d'or se déroulent, toutes les parties de leurs corps apparaissent dans une splendide nudité. L'une, vue de dos, les reins cambrés, tenue à la renverse sur un genou de Pollux, maudit ses ravisseurs ; l'autre, vue de flanc, la poitrine étalée au soleil, implore par ses regards le secours des dieux ; Castor, pour l'attirer sur son cheval, lui a passé entre les cuisses un manteau cramoisi : la chair et l'étoffe rouge, étincelante, sont juxtaposées. La carnation de la femme, qui devrait pâlir, s'effacer près de l'éblouissante draperie, soutient sans désavantage la comparaison. Mais aussi jamais épidermes plus frais, plus soyeux, plus doucement carminés par la pourpre d'un sang jeune et pur, n'ont enveloppé des formes plus vivantes, plus provoquantes et mieux dessinées [1]. Dans la cathédrale de Tournay, sur le tableau qui figure les pécheurs et pécheresses délivrés du purgatoire par l'intercession de Marie, trois femmes nues, trois charmantes créatures, qui attendent la fin de leur épreuve, n'inspirent pas la moindre idée de continence, avec leurs torses ondoyants, leurs longs cheveux bruns, leurs yeux noirs et pleins d'éclairs.

Quant aux hommes de Rubens, c'est un peuple héroïque, dont il faut louer sans restriction la vigueur et la tournure. Le grand maître de l'époque chevaleresque devait ainsi peindre ses acteurs. Au sentiment religieux a succédé la vénération pour la force matérielle et pour l'énergie morale. Les types dévots, les pieuses postures, le recueillement et la prière seraient mal venus. Ce qu'on rêve, ce sont des géants, des athlètes, qui annoncent l'intrépidité par leurs regards, et leur puissance par leurs vigoureuses proportions, comme par leurs fières allures. Place aux hommes de guerre, aux lutteurs invincibles ! Place à la postérité colossale de Rubens ! Voyez cette abondante famille de rois, de papes, de soldats, de forgerons, de bateliers, de prophètes, de martyrs et de bourreaux ; ne suffit-il pas de leurs dimensions, de leur imposante musculature, pour montrer qu'ils forment une race à part, qu'ils ne sont point sortis des entrailles d'une femme, mais doivent leur naissance au génie ? Singulières créations, en même temps si réelles et si fantastiques !

De ce que Rubens ne cherche pas les formes suaves, élégantes, délicates des Italiens, on a eu tort de conclure *qu'il ne dessinait pas, qu'il ne savait pas dessiner*. Jamais certes on n'a émis d'opinions plus fausse [2].

1. Galerie de Munich, nº 291, première série.

2. De Piles avait déjà protesté contre ce jugement absurde, ce qui n'a pas empêché

L'illustre Anversois dessinait absolument comme il devait dessiner : une autre méthode n'eût fait que détruire son talent. Ses muscles prodigieux, ses attaches herculéennes, ses mouvements effrénés, ses postures audacieuses, toutes les témérités de sa manière étaient inséparables de son génie. Enlevez-lui ses hyperboles, calmez sa fougue, rendez ses lignes pures et modestes, vous n'avez plus Rubens, mais quelque chose d'inférieur; vous obtiendrez de la sorte un Carrache ou un professeur de beaux-arts. Que tout le monde dessine de la même manière, c'est bon pour les académiciens et pour les salles d'étude. La variété forme une des lois essentielles de la vie; le dessin doit être approprié au goût, au talent de chaque artiste; un homme ne dessine point mal parce qu'il met ses lignes en harmonie avec ses idées et ses sentiments.

Pour la couleur, il est inutile, je crois, de vanter celle que Pierre-Paul a fait resplendir dans ses tableaux; dire qu'il possédait toutes les qualités d'un grand coloriste, ce serait exprimer un lieu commun. Nul n'a mieux que lui manié le pinceau, n'a tiré de sa palette des combinaisons plus savantes, plus frappantes, plus originales. Aussi habile que Titien et Paul Véronèse, il n'a aucune ressemblance avec eux.

Dans les toiles des premiers domine un ton d'or sombre, de lumière mourante; les objets semblent à la fois éclairés par le soleil à son déclin et obscurcis par les ombres du crépuscule. Ils sont plus gais, plus clairs, plus frais, chez l'artiste anversois. Le sang riche et pur, qui gonfle les veines de ses personnages, communique sa nuance de pourpre au reste du tableau; tout flatte, tout séduit la vue, et les couleurs principales et les teintes amorties des fonds.

Ce serait une grande erreur de croire que Rubens a employé dans ses différents ouvrages les mêmes procédés. Il variait sa méthode selon la nature des sujets. Avait-il à peindre une scène dramatique, un violent épisode, son dessin devenait plus fougueux, plus hardi, plus heurté; un mouvement général tordait, accentuait les lignes et tourmentait la couleur. Elle s'éparpillait en une foule de petits centres, qui contrastaient, qui semblaient lutter les uns avec les autres. C'était, pour ainsi dire, une mêlée de lumières et d'ombres. Les oppositions du clair-obscur se multipliaient comme les accidents tragiques. On serait tenté de croire qu'un orage a passé sur la toile et distribué impétueusement les couleurs.

les mauvais juges de le répéter sans interruption depuis un siècle et demi. J'ai été plusieurs fois scandalisé de l'entendre émettre devant moi en Belgique même. Voici les paroles du peintre-critique français : « Il serait à souhaiter que ceux qui blâment tant le dessin de Rubens, et qui prétendent bien savoir cette partie, eussent dans leurs contours la même correction, la même résolution et le même caractère de vérité. »

Elles ont une bien autre physionomie, quand l'action est tranquille; répandues en larges nappes, au lieu de s'entre-choquer durement, à la manière des flots que bat la tempête, elles se fondent par de molles ondulations. Là brillent toute la science du maître, toute la profondeur de ses teintes et l'harmonie de sa palette. Il ménageait ses ressources pour les œuvres calmes. Le travail en est habituellement plus soigné, sous le rapport du dessin et sous le rapport de la couleur. La scène ne pouvant captiver l'intérêt, l'artiste pensait que l'exécution devait y suppléer. Il traçait donc patiemment les contours, cherchait de plus savantes dispositions, donnait au coloris plus de finesse et de grandeur. Pour les tableaux émouvants, il s'abandonnait à sa verve et à sa force. Pour les sujets immobiles, le calcul lui paraissait indispensable. Dans les deux cas, sa méthode était pleine de justesse.

Quelquefois, néanmoins, il appliquait le dernier système à des œuvres tragiques, tourmentées, où abondaient la verve et la passion, où planait la terreur. Il se plaisait alors à mettre en opposition la violence du sujet et le calme du travail, l'emportement de l'action, l'énergie furieuse des personnages et la savante harmonie de la facture. La couleur enveloppait le drame des tons les plus moelleux, d'une suave et brillante lumière. Et ce contraste produisant un effet superbe, l'auteur avait encore une fois raison.

Mais ces différences ne sont point les seules qu'offrent ses tableaux relativement au coloris. Le grand homme avait une autre manière de peindre, où les couleurs, graduées et mélangées avec une rare délicatesse, formaient un ensemble des plus harmonieux. Le ton local y disparaît presque entièrement au milieu de nuances infinies. L'œuvre n'est, pour ainsi dire, qu'une transition sans cesse renouvelée d'une teinte à une autre. Quiconque a vu *Sainte Thérèse implorant le Christ pour les âmes du purgatoire, l'Éducation de la Vierge, la Sainte Famille,* du musée d'Anvers, et les deux ailes de la célèbre *Descente de Croix,* peut se passer de longues explications. Dans les travaux de ce genre, la douceur l'emporte sur la force, l'adresse sur la nature. La plupart des œuvres que Rubens exécuta aussitôt après son retour d'Italie offrent ce caractère. Mais on l'admire dans une foule de morceaux postérieurs, dans *le Chapeau de paille,* entre autres, et dans *la Sainte Famille,* qui orne la tombe de l'artiste. Il se donnait par intervalle la satisfaction de produire des merveilles de finesse et d'harmonie.

D'autres fois, au contraire, il arrivait à une splendeur, à une vérité sans égales, par des couleurs pleines et pures. Les tons locaux envahissaient tout. Des ombres transparentes indiquaient seules le relief des

objets. Aucun mélange savant à l'aide de la réflexion ou de la réfraction, pas de nuances composées. Mais aussi quelle vigueur et quel éclat! Les chairs, les vêtements semblent réels, et l'on éprouve la tentation d'y porter la main. Je citerai comme exemple de cette manière *le Christ montrant ses plaies à saint Thomas;* les vantaux qui représentent un ami de l'artiste, le bourgmestre Rockox, vis-à-vis de sa femme, sont célèbres parmi les connaisseurs et au nombre des plus beaux portraits flamands [1]. Ces personnages se détachent sur un fond noir ou très-obscur, détail que l'on ne trouve pas dans les tableaux du genre harmonieux et que l'auteur se serait bien gardé d'y introduire.

Pour bien comprendre la force, la souplesse, la variété, la suave harmonie de son pinceau, il ne suffit point d'avoir vu les toiles où brillent seulement les qualités ordinaires de sa couleur, où il montre, en quelque sorte, le régime habituel de son talent : il faut avoir vu ses chefs-d'œuvre, assisté, pour ainsi dire, aux fêtes royales de son génie. Alors, quand il peignait, dans ses jours de munificence, Castor et Pollux enlevant les filles de Leucippe, le Massacre des innocents, Suzanne et les Vieillards, Hélène Fourment, sa seconde femme, tenant sur ses genoux François Rubens, son premier fils [2], sans autre vêtement qu'une toque à plume, la Guirlande de fruits portée par des enfants, la Bataille des Amazones [3], Loth et ses filles quittant Sodome [4], les trois Déesses devant Pâris, le Jugement dernier, Argus endormi par Mercure [5], le Jardin d'amour que possède le musée de Dresde, celui qui orne la collection de Madrid, le Serpent d'airain [6], les Saints groupés autour de la Vierge sur son tombeau, il ravissait les yeux d'une telle perfection, que jamais artiste ne l'a surpassé, que Titien, Corrége et Murillo ont bien juste égalé une pareille splendeur.

Les costumes de Rubens joignent la hardiesse des lignes à la magnificence du coloris. Les étoffes n'en sont point vagues et indistinctes : il les a, au contraire, spécifiées avec beaucoup d'exactitude. Le satin, le velours, le brocart, l'or, l'argent et les pierreries habillent ses héros et alourdissent ses grasses matrones. Il n'a rien négligé de ce qui pouvait rendre ses pages plus somptueuses.

Nous aurions à exprimer bien d'autres considérations encore. Il fau-

1. Musée d'Anvers.
2. Né le 12 juillet 1633.
3. Tous ces tableaux se trouvent dans la galerie de Munich.
4. Musée du Louvre.
5. A Dresde.
6. A Madrid.

drait parler longtemps pour montrer sous tous ses aspects un génie aussi vaste, aussi fertile. Comme la nature, il a multiplié ses combinaisons : ce serait une longue tâche que de les supputer et analyser. Jamais Rubens n'a connu ce sommeil de l'esprit que l'on s'est figuré de découvrir dans Homère. Ses dessins au crayon témoignent de son infatigable activité : ce sont les plus beaux, les plus finis que l'on possède. La collection du Louvre est un monument élevé à sa gloire : ses croquis l'emportent de beaucoup sur les autres, sans excepter ceux de Raphaël, Léonard de Vinci et Michel-Ange. On voyait autrefois dans la bibliothèque des jésuites, à Anvers, le portrait de Rubens à la plume, dessiné par l'artiste en 1630 : les lignes en étaient si nettes, si fermes, si délicates, si régulières, qu'il éclipsait la gravure de même hauteur et de même largeur exécutée par P. Pontius d'après ce chef-d'œuvre. Pour montrer la perfection du modèle, les révérends pères avaient fait encadrer le deux pièces et les avaient placées côte à côte [1].

Malgré sa souplesse, malgré son immense variété, Rubens, dans toutes ses productions, demeure tellement original, qu'il est impossible de ne pas reconnaître à l'instant sa manière. C'est le peintre qui fait le moins commettre de méprises. Un juge un peu exercé distingue ses tableaux à première vue. La foule même ne s'y trompe pas. Il suffit qu'on ait examiné une de ses œuvres pour qu'on ne l'oublie jamais ; cette main vigoureuse laissait partout une empreinte que l'on ne saurait confondre avec nulle autre.

Ainsi donc, la Belgique a eu l'honneur de produire trois hommes tout à fait exceptionnels et vraiment incomparables. Les premiers, Hubert et Jean van Eyck, furent dans le domaine des arts les plus grands inventeurs que le monde ait encore salués ; l'autre, Rubens, fut le plus puissant des peintres. Ceux-là fondèrent tous les genres et y déployèrent une habileté supérieure ; celui-ci, non moins universel, les poussa jusqu'aux dernières limites de la force et de la somptuosité. Tous les trois furent des esprits d'élite, des savants et des penseurs : ils ne possédèrent pas seulement, comme une foule de leurs rivaux, l'adresse de l'exécution. Quels que soient les grands hommes qui naissent par la suite, je doute qu'ils obscurcissent la gloire de ces illustres devanciers. Ce sont trois génies de premier ordre, comme le Dante, Shakspeare et Homère. Que la Belgique soit fière de leur avoir donné le jour ; ils suffisent pour lui mériter l'estime et le respect des nations.

ALFRED MICHIELS.

1. Michel, *Histoire de Rubens*, page 102.

L'ACADÉMIE DE FRANCE A ROME

D'APRÈS LA CORRESPONDANCE DE SES DIRECTEURS

(1666-1792[1]).

II. LETTRES DE LA TEULIÈRE.

24 juin 1687.

Le sr Le Pautre, qui a fini la coppie du petit *Faune* (de la reine de Suède), a commencé de modeller cette belle statue de *Méléagre*, qui a tant de réputation, et qu'on n'avoit jamais voulu laisser mouler ny modeller. Le maistre est si aise de l'avoir veue sur le pied d'estal que je luy ay fait faire pour réussir dans la négociation, que l'on aura apparemment toute sorte de facilité pour achever ce qu'on a commancé et faire une aussy bonne coppie que celle du petit *Faune*, dont j'espère que vous serez content.

18 novembre 1687.

Comme j'ay toujours creu, monseigneur, que vous aviez de la bonté pour le sr Bedaut[2], m'estant apperceu de ce que vous me marquez, je me suis fort appliqué à luy, sans luy cacher aucun de mes sentimens, qu'il a toujours bien receu; il m'a toujours paru très-sincère et d'un bon naturel. Avec la grande application qu'il a, il n'est pas possible qu'il ne réussisse. Il peut voir sans sortir de l'Académie tout ce qu'il y a de plus beau

1. Voir le numéro du 1er février 1869.

2. Pierre Bedeau, peintre, arrivé en 1685. M. Jal a donné quelques détails sur cet artiste inconnu, qui était déjà marié: on en trouvera d'autres dans les lettres suivantes.

pour l'antique; je luy donneray encore plus de commodité dès lors que je seray desbarrassé de l'embarquement que je dispose. J'ay résolu de mettre en ordre les jets de la colonne Trajane, que nous avons toute entière, mais dispersée : il y a un lieu propre qui est préparé pour un hastelier de peinture, qui est vaste et bien esclairé; je placeray tous ces bas-reliefs sur les murailles. Ils ont demeuré quinze ou seize ans encaissés; c'est cependant la plus belle estude qui soit, dont Raphaël et le Poussin ont bien seu profiter...

Monsieur l'ambassadeur entra avant-hier entre une et deux heures après midy fort paisiblement. Un religieux italien, qui avoit veu et considéré tout son équipage, me dit assez plaisament : *El papa non a voluto un ambasciatore d'obedienza; el Re li a mandato un ambasciatore di commando.* En effet, l'entrée sembloit une marche d'armée, et c'est aussy pour cela que les Romains disent n'en avoir jamais veu de si belle, en ce qu'elle estoit *piu vaga.*

10 février 1688.

Les eslèves de l'Académie s'appliquent assez. De quatre peintres, les trois continuent leurs grands tableaux au Vatican. Le s^r Bertin a déjà coppié deux angles de la gallerie du petit Chigi; il dessine présentement au Vatican, ne pouvant travailler à Chigi à cause du froid extrême qu'il fait. Le s^r Le Pautre a commancé sa coppie du *Méléagre;* les autres sculpteurs avancent leurs ouvrages, dont j'espère que vous serez content. Le s^r Théodon m'a dit qu'il alloit s'appliquer tout entier à ses ouvrages et les presser : il me l'a promis en présence de M. l'abbé de Gesvres, qui est parti ce matin pour aller en France.

M. Bedaut travaille avec un attachement extraordinaire. Son voyage sera d'une grande utilité pour luy... Il a un avantage que l'on acquiert difficilement par l'estude si la nature ne s'en mesle : c'est qu'il peint et colore bien [1]; je ne connois personne à qui il cède en cette partie, et il est morallement impossible qu'il n'acquière les autres par l'attachement qu'il a. Je me fais un plaisir de voir qu'il ayme son art de passion. Comme j'ay passé une partie de ma vie après la lecture de tout ce qu'il y a de curieux dans l'antiquité, je ne luy seray pas peut-estre inutile, particulièrement sur ce que l'on appelle icy *el costume*, en quoy la plus part des peintres manquent, pour ne savoir ny les temps, les habits, les cérémonies, ny les coustumes.

1. En marge, de la main de Louvois : « Il m'a toujours paru que cet homme-là avoit le coloris beau, mais qu'il dessignoit fort mal ; ainsy c'est à cela qu'il faut principalement qu'il s'aplique. »

5 octobre 1688.

Le *Méléagre* du s^r Le Pautre s'avance, aussy bien que le *Tibre* du s^r Bourdy [1] ; il y a apparence qu'il sera pour le moins aussy bien que le *Nil* et plus tost achevé, quoique celuy qui coppie le *Nil* [2] soit le meilleur sculpteur de Rome après Dominico Guidi, et qu'il ait toujours travaillé luy-mesme à cette figure. Les s^rs Adam et Doisi [3] sont aussy appliqués l'un et l'autre... Le s^r Théodon s'applique un peu mieux depuis que je luy ay dit, monseigneur, une partie de ce que vous m'avez ordonné sur son extrême lenteur, quoiqu'il m'eût respondu qu'il ne savoit pas aller viste et bien faire, que l'on n'avoit qu'à s'informer aux professeurs. Je ne voulus pas luy dire que l'on seroit obligé de faire finir ses ouvrages par un autre, parce qu'il seroit difficile de le faire, n'ayant pas estudié les parties principales de son grand modelle, s'estant contenté de les mettre ensemble dans leurs proportions et d'arrester seulement les attitudes et les plis des drapperies. Quand il ne s'appliqueroit pas tout entier, je croy, monseigneur, qu'il seroit plus seur de ne luy faire payer qu'une partie de sa pension, réservant à payer le reste à la fin, selon la qualité de l'ouvrage et le temps qu'il aura mis à le faire [4]. Estant assez intéressé, c'est le seul secret de le faire appliquer sans qu'il ait lieu de se plaindre, sa bonne et sa mauvaise destinée estant entre ses mains. M. Bedaut est pour le moins aussy habille pour la peinture que le s^r Théodon l'est pour la sculpture : quand on le payeroit sur le pied de

1. Sculpteur, arrivé le 8 janvier 1686.

2. Lorenzo Ottone, artiste italien, qui reçut pour cette copie 850 écus romains.

3. Sculpteurs, arrivés le 29 janvier 1686. Le premier est sans doute Sigisbert Adam, père de trois autres sculpteurs, dont deux devinrent célèbres, et dont l'aîné fut plus tard pensionnaire de l'Académie de Rome.

4. Louvois a écrit en marge : « J'aprouve cela. » Théodon, depuis 1685, recevait une pension de 2,000 livres, et de plus un logement à l'Académie pour travailler à un groupe de marbre. Il fut congédié en 1690, et Lepautre fut chargé d'achever son ouvrage, comme on le verra. Ce groupe bien connu, qui fut placé aux Tuileries, et que plusieurs, entre autres Mariette et M. de Clarac, ont pris pour *la Mort de Lucrèce,* représente, d'après l'explication de l'artiste même, « Aria, femme de Pætus, qui présente un poignard à son mari après s'en être percé le sein, semblant lui dire ces paroles si connues : *Pæte, non dolet.* Elle est accompagnée d'une jeune femme qui l'embrasse comme pour la soutenir, et d'un petit Amour assis sur un chien aux pieds de Pætus. » L'ouvrage fut terminé à Rome avant 1697, et non après le retour de Lepautre en France, comme on l'a dit, sans doute par suite d'une confusion avec le groupe du même auteur représentant Énée et Anchise. (V. l'*État de l'Académie* dressé par La Teulière en 1697, Arch. de l'Emp., O. 16,850.)

M. Bedaut, supposé qu'il ne s'applique pas mieux qu'il a fait par le passé, il me semble que ce n'est que luy rendre justice...

Le s^r Bertin travaille après le cinquième angle de la gallerie du petit Chigi. Le s^r Duvernet [1] avance sa coppie de la *Dispute du Saint-Sacrement*. Le s^r Bocquet [2] a esté malade; la grande application qu'il a eu pendant les grandes chaleurs pourroit bien avoir contribué à son mal. Il reprendra la semaine prochaine sa coppie de la *Donation de Constantin*, pour la finir le plus promtement qu'il pourra. Le s^r Benoist [3] va son train ordinaire. M. Bedaut ne se relasche point: l'on ne sauroit voir une personne plus attachée ny plus amoureuse de sa profession; il est impossible qu'il ne réussisse bien, si sa santé peut seconder et soutenir sa grande application. Carles Marat me dit il y a six jours beaucoup de bien de luy, et me confirma tout ce que je vous ay escrit, monseigneur, sur le tableau de *Cléopâtre*, qu'il avoit veu deux fois. Quoiqu'il eût esté mortifié de ce que vous n'aviez pas pris son tableau, il ne s'est point rebuté en rien de son travail.

25 novembre 1690.

Le s^r Legros [4] continue toujours à bien faire; et j'espère, de l'humeur dont il est, qu'il ne changera pas, aussy peu que le s^r Lepautre, son cousin, et qu'ils fairont tous deux honneur à leur profession. Sur ce que vous me faittes l'honneur de m'escrire de la pension du s^r Théodon, je suivrois vos conseils avec plaisir sy je n'estois pas retenu par les conditions que vous y mettez. Vous jugerez, monsieur, de ce que je puis ou ne puis pas, après que je vous auray dit qu'ayant écrit à monseigneur de Louvois [5] que je croyois qu'il ne trouveroit pas mauvais que je payasse un quartier au dit s^r Théodon, il me fit l'honneur de me respondre que je ne luy donasse rien qu'après que ses deux figures seroient finies, et que ce fût le moins que je pourrois, après quoy je ne luy fisse plus toucher d'argent sans nouvel ordre. Sy le retardement que j'ay apporté à le payer le préjudicie en quelque chose, j'en suis bien fasché; mais je ne pouvois pas mesnager les intérêts du Roy et les siens... J'ay eu ordre

1. Gabriel Duvernay, envoyé à Rome en 1683.

2. Nicolas-François Bocquet, plus tard peintre du roi (V. Jal). Il était arrivé avant La Teulière.

3. Gabriel Benoist, arrivé le 6 juin 1685. Il s'intitulait, en 1717, « écuyer, peintre du roi. »

4. Pierre Legros, sculpteur, arrivé le 28 juin 1690.

5. Cette lettre, ainsi que les suivantes, est adressée à Villacerf, qui devint surintendant des bâtiments l'année d'après. A en juger par ce passage, Théodon devait s'être plaint de La Teulière, dont il demeura l'ennemi à la suite de cette affaire.

de le licentier sur le peu que j'en ay escrit à monseigneur de Louvois. Je vous supplie très-humblement, monsieur, de croire, quoiqu'on vous puisse dire d'ailleurs, que cet homme n'est pas propre pour le service du Roy, particulièrement dans une communauté et à gages reiglés. Je crois même estre obligé d'ajouster que c'est une personne d'un commerce dangereux... Il s'est trop naturalisé dans les manières de ce pays, qui n'est que fourberie, artifice, pure comédie, où toute sorte de méchanceté passe pour vertu, pourveu qu'elle porte quelque utilité à celuy qui la fait. Je vous supplie néanmoins, monsieur, que tout ce que j'escris ne vous empesche pas de le servir pour son entier payement; je fairay de mon costé tout ce que je pourray pour le faciliter.

27 juillet 1691.

Enfin l'on a fait pape le cardinal Pignatelli [1], Napolitain, dont l'on dit généralement beaucoup de bien, particulièrement sur sa charité pour les pauvres, qui n'est pas ordinaire. Il leur donnoit à Naples, dont il estoit archevesque, huit cens escus tous les mois; et après avoir vendu ses biens de patrimoine et payé les dettes de sa maison, il leur avoit encore distribué le reste, ne s'estant réservé que quatre mil escus, qu'il avoit ici au Mont-de-piété et qu'il a commancé de distribuer dès lors qu'il a esté esleu, voulant encore leur donner tout ce qui reviendra de la vente de ses meubles. Tout le monde croit qu'il ne fera de mal à personne.

22 août 1691.

J'ay receu, monsieur, la lettre que vous m'avez fait l'honneur de m'escrire du 28 juillet. J'ay bien creu que la mort d'un si grand ministre [2], qui vous estoit aussy cher, vous seroit incomparablement plus sensible qu'à tout autre, persuadé comme je le suis de la bonté singulière de vostre cœur. Vous m'avez fait justice, monsieur, de croire que ma surprise a esté grande. Je ne saurois vous exprimer ma douleur qu'en vous disant qu'elle ne cède point à la vostre, et que je ne sens point que le temps la diminue, parce que je regarde cette perte publique et particulière de tous les costés qu'on peut l'envisager, et que je suis persuadé avecque vous, monsieur, qu'elle est irréparable. Une personne de cette élévation et de cette étendue de génie, de ce travail immense, de cette droiture, de cette pénétration d'esprit, de ce grand et bon cœur, de ce zelle ardant et désintéressé, que rien ne lassoit ny ne rebutoit, et qui

1. Innocent XII.
2. Louvois, protecteur de La Teulière, était mort le 16 juillet 1691.

luy faisoit trop souvent oublier qu'il avoit un corps périssable, sont des efforts extraordinaires de la nature, qu'elle ne fait que dans une longue suitte de siècles... Je ne saurois sans doute recevoir une plus solide consolation que celle d'apprendre par vous-même, monsieur, que le Roy vous a choisi pour surintendant de ses bastimens. Ce choix cependant ne m'a pas surpris; je m'y estois attendu sur le bon cœur de Sa Majesté et sur son discernement. Sy je ne regardois que mes intérêts, vous me permettrez de vous dire, monsieur, qu'ayant receu de vous tant de marques de bonté, j'ay lieu de croire que je ne perds rien d'avoir passé des ordres de monseigneur de Louvois sous les vostres. Je vous supplie aussy très-humblement, monsieur, d'estre persuadé que je fairay mon devoir auprès de vous avec la même application et le même zelle tandis que mon service vous sera agréable; et pour commancer, je vous envoye le mémoire des ouvrages que la guerre a empesché d'envoyer, de la manière que vous me l'avez ordonné.

Je n'y ay pas mis que le s^r Bocquet continue à dessiner toute la gallerie du petit Chigi, à dessein de la graver... Pour le s^r Sarabat [1], de la conduitte de qui vous souhaittez d'estre informé, c'est un jeune homme qui a de la disposition à la peinture, en estat de profiter du séjour de Rome et de la manière de dessiner de Raphaël, différente de celle qu'il a apprise en France.

28 août 1691.

En vous rendant compte, monsieur, de l'estat de l'Académie dans la lettre et dans le mémoire que j'ay eu l'honneur de vous envoyer par le dernier ordinaire, je n'escrivis point qu'il restoit au Vatican deux tableaux à faire qui regardoient notre histoire, croyant qu'il estoit mieux de vous en escrire en particulier. L'un de ces tableaux représente *le Couronnement de Charlemagne reconnu empereur des Romains*, l'autre *le pape Léon III se purgeant par serment, en présence de Charlemagne, des crimes dont quelques Romains l'avoient injustement accusé.* J'avois escrit il y a plus d'un an à feu monseigneur de Louvois que, depuis que Carlo Marat estoit gardien des tableaux du Vatican, et particulièrement depuis l'élection d'Alexandre VIII, j'avois trouvé quelques changemens dans la facilité que l'on avoit eu auparavant de coppier dans le Vatican... L'élection d'Innocent XII estant faitte, voulant faire achever le tableau du *Baptesme de Constantin* par le s^r Sarabat, et ayant veu Carles Marat comme gardien des peintures, il me dit qu'il faloit en faire parler au pape par bien-

1. Daniel Sarrabat, d'une famille protestante, arrivé à l'Académie le 7 juin précédent.

séance, qu'il lui fairoit présenter un mémorial suivant l'avis du *major-domo*, ce qu'il a fait; et sur ce mémorial le pape a accordé six mois, comme vous pouvez voir par l'original que je vous envoye, affin que vous puissiez mieux estre instruit de l'estat des choses et résoudre ce que vous jugerez à propos de m'ordonner sur les coppies de ces tableaux. Sy vous trouvez bon que je suive les ordres receus par feu monseigneur de Louvois en les faisant faire le plus promtement qu'il se pourra par des estrangers, pour oster aux Italiens tout sujet de murmurer sur la longueur de l'ouvrage et sur l'embarras de cet appartement..., je croy qu'elles fairont très-bien en tapisserie... Il n'en coustera pas davantage au Roy ou bien peu, parce qu'estans faittes à prix arresté par des personnes qui ne sont pas diverties par leurs estudes, et qui sont accoustumées à coppier, et habiles comme on les choisira, ils n'employeront pas la moitié du temps des pensionnaires, et pourront par conséquent les faire à beaucoup moins qu'elles ne coustent, sans comparaison [1].

1. Extrait de la réponse que fit de Villacerf, le 27 septembre, après avoir pris l'avis de Mignard et les ordres du roi : « La pensée de faire copier ces deux tableaux fut fort aprouvée de Mgr de Louvois. C'est un monument de la libéralité et de la piété de nos rois envers l'Église romaine... Sa Majesté a fait faire une grande tenture de tapisserie des œuvres de Raphaël en haute lisse aux Gobelins, d'après les tableaux copiés à Rome par les élèves de l'Académie. Cette pensée vint à M. Colbert pour conserver la mémoire de ces beaux ouvrages, qui s'effacent par le temps et qui périssent sur les lieux... Jusqu'à présent cette tenture est composée de dix pièces (l'*Incendie du bourg*, le *Sacrifice de la messe*, l'*Héliodore*, la *Vision de Constantin*, l'*Escole d'Athènes*, la *Bataille de Constantin*, l'*Aisle droite de ladite bataille*, l'*Aisle gauche de ladite bataille*, l'*Attila*, le *Parnasse*), qui font 39 aunes et demie de cours sur 4 aunes et un quart de haut. On peut la continuer sur les mêmes tableaux de Raphaël... Il est plus à propos de se servir d'autres peintres que des François, pourveu que M. de La Teuillère les choisisse bons, premièrement parce que les Italiens sont défiants et qu'ils pourroient peut-estre pénétrer le dessein que l'on a... Les jeunes élèves qu'on envoye de l'Académie de Paris à celle de Rome ne sont pas d'abord assez formés pour entreprendre de si grands tableaux : ils profiteront davantage à estudier les plus beaux morceaux par parties. Je serois d'avis néantmoins que, la dernière année qu'ils demeurent à Rome, alors qu'ils y auront esté fortifiés par ces estudes particulières, ils soient obligés, avant que de pouvoir revenir en France, de copier un grand tableau qui puisse estre utile au service du Roy, soit pour la manufacture des Gobelins, soit pour le cabinet de Sa Majesté... Mais, pour conclusion, on ne peut rien faire copier à Rome de plus important d'après les tableaux de Raphaël que ces deux tableaux du *Couronnement de Charlemagne* et du *Serment de Léon III*, ni rien faire en tapisserie aux Gobelins, pour les meubles de la Couronne, de plus grande importance pour l'honneur de nostre monarchie. »

4 septembre 1691.

Vous me faittes justice, monsieur, de croire que je prendray les mêmes soings de l'Académie que j'ay pris du vivant de monseigneur de Louvois. J'ayme naturellement à faire toujours mon devoir, et je puis vous asseurer que sous vos ordres je le fairay avec plus de plaisir que sous personne qui vive. J'avois accoustumé de rendre conte tous les mois de la conduitte des pensionnaires et de leur travail, et d'escrire tous les ordinaires[1] à monseigneur de Louvois, suivant ses ordres; je continueray de même, sy vous le trouvez à propos...

Pour le s^r Théodon, des occupations de qui vous m'ordonnez de vous informer, il est icy sollicitant auprès de M. le duc de Chaulnes à travailler pour luy. Pour le prétendu voyage de Malthe, dont l'on vous a parlé, dans le même temps qu'il en fit répandre le bruit, il avoit fait prier un religieux de ma connoissance d'estre son directeur, disant se vouloir retirer dans un hermitage; et d'un autre costé il négocioit un mariage à Rome, sans nul dessein apparement de faire ny l'un ny l'autre, particulièrement de travailler, n'ayant jamais aymé le travail, du temps même du s^r Errard, qui, à cause de sa méchante conduitte, avoit esté obligé de luy faire oster la pension de deux cens escus qu'il avoit comme un pensionnaire : après quoy il a resté à Rome trois ou quatre ans sans rien faire, aymant mieux servir de maistre d'hostel à M. l'abbé de Gesvres, comme il l'a continué estant à l'Académie, pour satisfaire sans doute plus comodément à ses plaisirs, au lieu de s'appliquer à sa profession, dans laquelle il est bien difficile de s'avancer sans estude...

Les pensionnaires font tous leur devoir, autant pour leur travail que pour les mœurs. L'on ne sauroit rien ajouster à l'application du s^r Lepautre à ses estudes et après le groupe[2], qu'il avance à vue d'œil; c'est un effet de la Providence qu'il soit tombé entre ses mains. L'on ne peut guère plus négliger le marbre que l'avoit esté celuy-là; mais il est en bonne main, Dieu mercy. J'espère que ce jeune garçon faira honneur à sa profession. Le s^r Legros s'applique aussy de son costé, et avec fruit. Le s^r Bocquet achève ses desseins de la gallerie de Chigi, et j'espère que l'on sera content du s^r Sarabat; il commance bien.

6 novembre 1691.

Le s^r Bocquet doit partir demain pour aller s'embarquer à Livorne, dans le dessein d'y prendre la première commodité qu'il y trouvera pour

1. Tous les huit jours.

2. Ce groupe d'*Arria et Pœtus* fut très-admiré des artistes et des amateurs romains, qui en firent mouler plusieurs parties. (Lettre du 16 avril 1697.)

retourner en France; de manière, monsieur, qu'il ne restera plus que deux peintres et deux sculpteurs, qui sont tous fort appliqués à leurs ouvrages.....

12 février 1692.

Il a fait si mauvais temps depuis douze ou quinze jours, que l'on n'a peu commancer la coppie du Vatican (le *Couronnement de Charlemagne*), le peintre n'ayant peu disposer de Carles Marat pour aller avec luy appliquer le châssis sur le tableau original, affin de le dessiner au petit carré sur la toille, ledit Carles Marat croyant qu'il est de son devoir d'estre présent à cette opération pour pouvoir asseurer que l'on n'a rien gasté. Il est vray, monsieur, qu'ayant toujours pleu ou neigé pendant tout ce mois, la place où est ce tableau estant fort sombre, il n'eust pas esté possible, pendant un si vilain temps, d'avoir assez de jour pour le bien dessiner avec la justesse qu'il faut. A cause de cela, le peintre m'a prié de vouloir attendre que le temps fust un peu plus propre, craignant d'ailleurs de ne pouvoir pas disposer des officiers du Vatican pendant ce carnaval, le monde n'estant pas icy plus sage qu'ailleurs. Il m'a promis qu'il commancera la première semaine de caresme ou la seconde, et qu'il travaillera de suitte avec toute sorte d'aplication. Il ayme aussy et a toujours aymé le travail. Il s'apelle Desforêts [1]. Par la passion qu'il a pour la peinture, il a demeuré deux ans et demy à Modène et dans la Lombardie, pour se perfectionner à peindre et à colorer. Il n'y a qu'un an qu'il en est revenu. Il a fait depuis ce temps-là trois coppies pour M. le cardinal de Bouillon, deux depuis le départ de cette Éminence, qui doivent estre chargées cette semaine à Civita-Vecchia pour Marseille sur un vaisseau françois. De ces deux coppies, l'une est après la *Galatée* de Raphaël, du petit Chigi, et l'autre après un tableau de Pietro de Cortone, du *Départ de Jacob avec Lia et Rachel*.

8 avril 1692.

J'attendray, avec vostre permission, l'exécution de tous vos ordres, monsieur, après que vous aurez veu la lettre que le s^r Bedaut vous escrit sur tout ce qui le regarde [2]. Pour ce qui est des six cens livres de sa pen-

1. Desforêts, qui avait été lui-même élève de l'Académie douze ans auparavant, demanda 300 pistoles pour cet important ouvrage (Lettre du 16 octobre 1691). La Teulière avait dû renoncer à en charger un peintre italien.

2. La Teulière avait avec Bedaut, comme avec Théodon, des difficultés continuelles, qui se terminèrent par le renvoi de cet élève, le 1er juillet suivant. Il avait déjà quitté l'Académie une première fois, et il y était rentré en 1691. Le surintendant écrivit, le 16 août, qu'il ne voulait plus entendre parler de lui. Bedaut resta encore quelque temps à Rome et y maria sa fille avec un peintre normand, nommé Quesnel, qui gagnait

sion, il les a toujours receux, suivant l'intention de feu M. de Louvois, comme vous pourrez voir, monsieur, dans mes comptes arrestés. C'est justement ce que chaque pensionnaire dépense au Roy : deux cens cinquante livres pour l'entretien, cela veut dire pour habits, blanchissage, etc.; et trois cens cinquante livres pour leur despense de bouche, que je paye au despensier, lequel est obligé sur cette somme de faire blanchir le linge de table et les draps, fournir la chandelle, petite vaisselle, qui est icy de fayence, verres, bouteilles, tout enfin, hors la batterie de cuisine et les grands plats d'estain et porte-assiettes, qui sont au Roy. Il est obligé, outre cela, d'entretenir un valet pour faire leurs chambres et faire porter leur disner au Vatican et partout ailleurs où les peintres travaillent, affin de les empescher de perdre le temps à aller et revenir.

J'apporteray tous mes soings pour faire en sorte que les coppies du s^r^ Desforêts soient aussy bien ou mieux que celles de M. le cardinal de Bouillon. L'on a interrompu son travail au Vatican : depuis quinze jours que le pape a parlé d'y venir, les officiers ont obligé de cesser et de ranger même les tableaux, quoique l'on en ait usé plus honnestement par le passé, où l'on y a peint en présence même des papes. Le s^r^ Desforêts m'a dit y avoir receu deux fois la bénédiction d'Innocent XI sur son eschaffaut, lorsqu'il estoit à la pension du Roy. Je verray, monsieur, s'il n'y aura pas quelque moyen d'arrester ou prévenir de pareils accidens, et vous en donneray avis.

29 juillet 1692.

Quoique je sois persuadé, monsieur, que vous estes moins susceptible qu'un autre de méchantes impressions, néantmoins, pour vous esclaircir pleinement de tout ce qui regarde cette direction, je prendray la liberté de vous dire naturellement et fidellement par quels degrés j'y ay esté establi, et ce qui a peu porter M. de Louvois à me la confier. Ayant eu l'honneur de voir souvent ce grand ministre dans les fréquentes visites que M. le duc de La Rocheguion luy rendoit dans les commancemens de leur alliance, m'estant trouvé souvent à Meudon et à Paris dans l'occasion de parler sur les bastimens, peintures, statues et tapisseries, sachant d'ailleurs que j'estois curieux de tableaux, estampes et autres choses de cette nature, il creut, comme d'autres personnes, que j'avois du goust pour les beaux-arts; et sur cette bonne opinion, dans le séjour que je fis à Rome, chargé de la conduitte de MM. de la Rochefoucauld, il

beaucoup d'argent à copier des tableaux dans cette ville (Lettre du 30 septembre). C'était sans doute un descendant de François Quesnel, dont toute la famille s'était consacrée aux arts.

m'honora de la commission de luy achepter quelques statues, ce que je fis assez heureusement..... Cependant, peu de temps après, me croyant inutile chez M. le duc de la Rochefoucauld, craignant d'y estre à charge, ce qu'un homme d'honneur appréhende toujours, je songeay à me faire quelque occupation; et M. de Louvois m'ayant donné assez souvent quelques marques de sa bonté, je creus, par des raisons particulières, devoir luy faire part de la résolution où j'estois avant de me déterminer à rien, et pris la liberté de luy escrire un billet à Meudon, où il estoit. Madame la duchesse de la Rocheguion y estant allée par hazard, il la chargea de me faire savoir qu'il souhaittoit de me parler. M'estant rendu à ses ordres, il me dit qu'il avoit songé de m'envoyer à Rome. Ayant respondu qu'il estoit en droit de me comander et qu'il pouvoit faire de moy l'usage qu'il trouveroit à propos, il en parla à M. le duc de la Rochefoucauld, et m'expédia avec un mémoire qu'il me donna pour visiter l'Académie et luy en rendre compte, ajoustant qu'il avoit respondu au Roy de ma capacité et de ma fidélité, qu'il estoit persuadé qu'il n'auroit pas lieu de s'en repentir; ce furent ses propres termes. Je partis donc sous sa protection et sous ses ordres. Estant arrivé à Rome, je visitay l'Académie et luy en rendis un conte exact..... Ayant receu et approuvé ce mémoire, il me demanda un homme pour l'exécution. Luy ayant rescrit que je n'en connoissois point dont je peusse luy respondre, il me réittéra ce même ordre par une seconde lettre, et par le même ordinaire, qui fut le 4 septembre 1684, il m'escrivit en ces propres termes :

« Depuis mon autre lettre escritte, j'ay pensé que l'Académie pourroit « estre gouvernée par vous, qui choisiriez des peintres, des sculpteurs, « des architectes à Rome pour conduire les eslèves en chascun de ces « arts, et pourriez, en veillant à leur conduitte, les changer sy vous trou- « viez qu'ils ne s'appliquassent pas comme ils doivent à instruire les « eslèves. Je say bien que l'on me dira que vous n'estes ny peintre, ny « sculpteur, ny architecte : aussy ne désirerois-je de vous dans cet employ « que de maintenir l'ordre et la discipline de l'Académie, et de veiller à « ce que ceux que vous auriez choisi pour conduire les eslèves dans leurs « estudes fissent leur devoir pour leur instruction. Mandez-moy vostre « avis sur cela, que je m'attends que vous me donnerez comme s'il « estoit question d'un autre que de vous. »

Je luy respondis que je fairois aveuglement tout ce qu'il trouveroit bon, que j'examinerois cependant toutes choses à loysir, que, n'aymant pas moins les arts que les belles-lettres, ayant dessiné dans ma jeunesse et peint même quelquefois pour mon plaisir, je réveillerois cette passion, et donnerois une application nouvelle à ces mêmes arts et à la connois-

sance des maistres de ce pays..... De manière que j'escrivis enfin à M. de Louvois que, secondé dans les commancemens du s^r Théodon, que je croiois alors plus capable et plus appliqué qu'il n'est, je croyois pouvoir espargner au Roy la despense des maistres, ayant veu par expérience, quoi qu'en puissent dire les partisans de Rome, que le goust de France pour le dessein et la manière de drapper est beaucoup meilleur que celuy de Rome, et ne luy cède en rien pour les autres parties, persuadé de plus que M. Le Brun et M. Mignard estoient au-dessus de tous les peintres d'Italie, ce dernier même non-seulement pour le dessein, mais pour bien peindre et bien colorer, et MM. Girardon et Puget au-dessus des sculpteurs, sans parler de MM. Coyveaux (*sic*), Desjardins et autres, dont je n'avois pas veu les ouvrages... C'est ce qui me détermina à prendre le party de me passer d'eux autrement que par manière d'avis.

Voilà, monsieur, sincèrement, par quels degrés j'ay esté establi et conservé à la place où je suis.

14 octobre 1692.

Le s^r Desforêts est mort, comme je l'avois apréhendé[1]. Je fairay estimer son ouvrage par deux peintres, l'un au choix des héritiers, et l'autre au mien. Ils ont nommé le s^r Merandi, Florentin, bon peintre et homme de bien; j'ay choisi le s^r Nicolas, qui a les mêmes qualités de l'autre, François de nation, qui a même un fils en France, bon peintre comme luy. Après avoir payé à la femme et aux enfans du mort ce que l'on aura estimé l'ouvrage, j'attendray vos ordres, monsieur, sur la pensée que j'ay eu de le faire finir par le s^r Sarabat, que je croy capable de le faire... J'ay pensé seulement de faire peindre l'architecture par une personne qui l'entende bien, comme le s^r Desforêts l'a faitte esbaucher luy-même pour le mieux, parce que c'est un talent particulier. Le s^r Errard a suivi autrefois cette méthode avec succès dans la coppie de l'*Escole d'Athènes*, s'estant servi de la main du s^r Goy, peintre françois, qui excelloit dans ce genre de peinture[2].

31 mars 1693.

Je conduisis hier au Vatican le signor Bastian, peintre vénitien, que j'ay arresté pour achever la coppie du *Couronnement de Charlemagne*. C'est un jeune homme d'environ trente ans, qui a une grande facilité de peindre, avec un très bon goust de couleur, beaucoup d'entente du clair-

1. Il était malade depuis quelque temps.

2. On voit que la proposition émise dans la lettre précédente n'eut pas de suite. La Teulière fit prix avec Bastian (Sebastiano Ricci) à 400 écus romains; il en donna autant à la veuve et aux héritiers de Desforêts (Lettre du 20 mars 1693).

obscur, promettant beaucoup par ces dispositions et par les ordonnances de ses tableaux. Il est d'ailleurs d'inclination françoise, parlant même un peu nostre langue, qu'il a apprise par la grande envie qu'il a de voir la France.

4 août 1683.

Le Sr Sarabat a fini son tableau d'*Iphigénie*; mais il y a quelque chose à réformer, qu'il prétend faire à son loisir. Comme il s'applique fortement quand il travaille, ayant l'imagination assez vive, il a plus de peine à rectifier ou effacer ce qu'il fait, aymant son plaisir et craignant le travail un peu plus qu'un autre... Depuis son tableau d'*Iphigénie*, il en a fait un petit de la *Mort de Méduse* et un troisième du *Changement d'Io en vache* [1]; ils sont l'un et l'autre de quatre à cinq figures et de meilleur goust que le premier... J'avois apréhendé pour la santé du sr Lepautre; mais il se porte bien, Dieu mercy, après avoir fait quelques remèdes, sans garder le lit. Il travaille avec assiduité et ferveur après le groupe, dont j'espère qu'il tirera tout ce que l'on peut tirer de bien, parce qu'il ayme son ouvrage, qu'il voudroit s'en faire honneur, qu'il demande et escoute les avis des personnes intelligentes, et qu'il ne néglige rien pour profiter des ouvrages anciens et modernes. Le sr Legros est assidu après l'esbauche de sa figure (de *Vetturie*). Les deux autres font leur devoir.

20 avril 1694.

J'ai congédié, suivant vos ordres, les deux ouvriers sculpteurs; les sieurs Lepautre et Legros finiront leurs ouvrages... Par hasard, le maître de mathématiques est malade, il y a environ deux mois; quand il reviendra, je prendray occasion de le retrancher sur le peu de pensionnaires qu'il y a. Si vous voulez rappeler le sr Lignières [2], comme je vous y voy disposé, monsieur, c'est encore six cens livres de retranchement : le mesnage entier ira à dix huit cens frans à peu près.

Pour ce que vous ajoustez, monsieur, que vous ne sauriez asseurer si dans la suitte le Roy pourra subvenir aux frais de l'Académie, je puis vous asseurer très-sincèrement et sans aucune veue d'intérest de mon costé, que, dans l'estat où est l'Académie, elle fait beaucoup d'honneur au Roy et à la nation, bien au delà de la despense sans comparaison. Sa Majesté peut en estre informée par ses ministres et par les religieux fran-

1. Ce dernier tableau fut envoyé à Paris et examiné par l'Académie de peinture, dont Villacerf transmit ainsi le jugement à La Teulière : « Il a de la couleur, il est peint facilement; la composition n'est pas bonne et le dessin est débile (27 décembre 1693). »

2. Peintre, arrivé le 3 juin 1692.

çois, les Pères Jésuittes surtout, qui y meinent souvent des estrangers. Il n'y a point de semaine que l'on n'y voye de voyageurs de toute nation; et je puis ajouster que les pensionnaires, outre l'honneur qu'ils font par leur travail et par leur conduitte, gagnent ce qu'ils despensent au Roy... Je prends la liberté de faire ces réflexions, monsieur, parce que je say qu'il y a eu autrefois des esprits mal faits qui ont tenté de destruire ou renverser l'establissement de l'Académie de Rome[1]...

18 mai 1694.

Il est deux heures de nuit, monsieur; je viens de chez Mgr le cardinal de Janson, qui m'avoit fait appeller. Il m'a ordonné de vous escrire que, le pape voulant faire un fonds pour l'hospital des pauvres, de l'entretien desquels il est occupé comme un père fort tendre, il avoit jetté les yeux sur la maison où l'Académie du Roy est establie pour y placer le bureau de la douane à ses despens. Ayant communiqué son dessein à Mgr le cardinal de Janson, à cause que la maison estoit au service du Roy,

1. Cette lettre répond à une dépêche de Villacerf prescrivant des réductions et des économies, et signalant l'inutilité du séjour de Lignières, qui ne s'occupait que du dessin d'ornement. Le surintendant écrit de nouveau, à la date du 10 mai : « Je sais tou aussi bien que vous de quelle conséquence il est de ne point faire cesser l'Académie de Rome; le Roy la connoist mieux que personne, et lorsque Sa Majesté aura vu ce qu'elle lui coûtera après les retranchemens qui y doivent estre faits, il prendra son party. Sa Majesté avoit fait cesser ses Académies d'architecture, peinture et sculpture à Paris; les recteurs et professeurs ont supplié le Roy de trouver bon qu'ils enseignassent gratis; Sa Majesté l'a agréé. Si la mesme chose se pouvoit faire à Rome, cela seroit bien; mais cela n'est pas possible. »

Le mois suivant, Villacerf est encore plus pressant; les désastres de la guerre découragent le roi, l'argent manque partout : « Ne pressez point, écrit-il, la figure de Jules César; *laissez languir tous les ouvrages et toutes les despenses.* » Le malheureux directeur entre alors dans de nouveaux détails pour défendre l'Académie et justifier sa conduite, qu'il croit incriminée. Il va même jusqu'à jeter le blâme sur l'administration de son prédécesseur: « Erard disoit aux Italiens que c'étoit lui qui entretenoit l'Académie, et qu'elle finiroit avec lui... J'apprends cependant tous les jours qu'elle avoit esté la plus part du temps une escole de divisions et de cabales, de goinfrerie et de desreiglemens, jusques là que les jeunes gens se faisoient un divertissement assez ordinaire de faire de la peine à leur directeur; vie d'hastelier justement, où l'on n'épargne rien, non pas même les choses sacrées; etc., etc. » « Vous vous fatiguez terriblement, lui répond le surintendant, par les grandes lettres que vous m'écrivez et par vos grands raisonnements sur des choses inutiles... Vous croyez toujours qu'il y a quelqu'un qui parle contre vous, et rien n'est moins vray..... Tous les raisonnements ne servent à rien contre le manque d'argent. Le Roy ne se cache point icy de ses retranchements; il les rend publics, et se soucie fort peu que les estrangers en soient informés (31 mai et 14 juin 1694). »

et cette Eminence ayant répliqué à Sa Sainteté qu'il pouvoit respondre, par la connoissance qu'il avoit des sentimens du Roy sur Sa Sainteté, qu'elle estoit en droit de disposer de tout ce qui appartenoit à Sa Majesté ; le pape ayant fait visiter la maison par le directeur général des douanes et par un architecte ; ces messieurs ayant fait le rapport de tout ce qu'ils avoient veu dans l'Académie, statues de plastre, bustes, bas-reliefs, statues de marbre, tables, vases, machines, etc., de l'embarras et de la despense du transport, et de la difficulté de trouver un lieu pour remplacer tout et où l'on trouvât la commodité des hasteliers ; le pape changea de sentiment et ordonna sur le champ au directeur général de la douane d'aller trouver Mgr le cardinal de Janson, pour luy dire de la part de Sa Sainteté que, lorsqu'elle avoit fait choix du lieu où est l'Académie, elle n'avoit pas creu que l'establissement fut tel qu'il est, que le rapport qui luy avoit esté fait luy avoit donné lieu d'admirer encore la grandeur du Roy et l'estendue de son génie, de pouvoir, parmy tant de grandes affaires, donner encore son attention à cultiver les arts dans des pays si éloignés. Le directeur avoit ajousté que le pape s'estoit rescrié : *Vedete quel grand Re, che grande testa!...*

[illegible] 1694.

J'ai donné aux s^rs Lignères et Lorrain[1] cent vingt livres (de viatique) à chascun, suivant vos ordres, et leur ay payé le quartier d'avril passé sur le pied de l'estat nouveau[2]... Le s^r Lorrain devroit estre bien aise de son séjour à Rome, puisqu'il y a joui plus de deux ans de la pension du Roy sans y avoir rien fait pour son service, n'y ayant travaillé que pour son utilité particulière.

La conduitte du s^r Sarabat me paroit la plus extraordinaire, parce que j'avois espéré qu'il suivroit le bon chemin ; vous verrez, monsieur, que je me suis trompé. Deux jours après qu'il fut informé de l'estat nouveau que vous m'avez envoyé, il me demanda son congé, me faisant entendre qu'il ne pouvoit pas subsister comme un autre, prenant cependant prétexte sur un mal d'estomac qu'il a depuis plus de deux ans, qui ne l'a jamais empesché de suivre son mauvais penchant (pour le cabaret), quoique ce penchant soit la première cause de son mal... Les deux qui restent pourront servir d'exemple à ceux qui viendront, le s^r Lepautre surtout, qui ayme le travail et conserve toujours beaucoup de modestie.

1. Robert le Lorrain, sculpteur, élève de Girardon, arrivé le 4 juin 1692.

2. Le *viatique* et la pension accordés à chaque élève venaient de subir une réduction. Non content de cette économie, Villacerf en réalisait une autre par le renvoi de Lignières et de Lorrain, qui ne laissait plus à Rome que trois élèves.

Le s^r Legros prend ce mesme chemin : il a profité beaucoup et profite tous les jours ; ses derniers modelles sont de très-bon goust et d'une grande correction, aussy bien que ses desseins [1].

7 decembre 1694.

Le s^r Openhor répond à la bonne opinion que vous avez de luy [2]. Il travaille présentement après le plan de Caprarolle, beau palais appartenant au duc de Parme, à une journée de Rome. Comme le dessein de ce palais est fort extraordinaire et d'un grand architecte (il est de Vignole), je permis au s^r Openhor, il y a environ six semaines, d'aller sur les lieux, persuadé que vous auriez du plaisir de voir un plan fidelle d'un si beau bastiment. De la manière qu'il l'a commancé, je suis persuadé qu'il réussira, car il y travaille avec plaisir et l'accompagne de certains ornemens de sa façon qui fairont voir son génie et le progrès qu'il fait.

23 août 1695.

Je vous envoye, monsieur, le dessein du petit groupe que le s^r Lepautre a fait de terre, de son invention. Il l'a dessiné luy-même de trois costés après son modelle, affin que vous le puissiez voir de toutes les veues pour en pouvoir mieux juger. Il a voulu choisir un sujet qui s'écartât un peu de l'ordinaire, à l'imitation du groupe des *Lutteurs* ou du *Combat d'Hercule et du Centaure*, que l'on voit à Florence. Voicy, monsieur, son sujet : Hercule venant d'Espagne, d'où il emmenoit les troupeaux de bœufs de Gérion, roy d'une partie de ce pays, passant auprès du mont Aventin, le brigand Cacus luy ayant volé quelques uns

1. Réponse du surintendant : « Vous ne deviez jamais souffrir que le Lorrain travaillât pour luy pendant qu'il a été à l'Académie ; quand il sera en France, je luy ferai raporter les ouvrages qu'il a faits, puisqu'ils y sont. Vous pouvez dire à Sarabat que le Roy ne lui veut pas accorder son congé qu'il n'ait achevé le tableau qu'il a commencé au petit Chigi. S'il quitte l'Académie sans congé, S. M. le fera arrester en quelque endroit qu'il soit, et vous ne luy donnerez pas un sol que vous n'ayez de mes nouvelles. » Le Lorrain, en sortant de l'Académie, travailla quelque temps à la journée, sous la direction de Théodon, puis revint en France ; Sarabat finit par obtenir son congé, au mois d'octobre suivant (Lettres des 31 août et 14 septembre).

2. Gilles-Marie Openhor ou Oppenordt, recommandé particulièrement par Villacerf, qui connaissait son père, ébéniste du roi, avait travaillé à l'Académie environ deux ans sans être pensionnaire ; il fut admis à la nourriture au mois d'octobre de cette année, et à la pension complète le 1er juillet suivant. Cet artiste, qui acquit une certaine célébrité, avait alors vingt-trois ans. Le surintendant, voulant « se servir de lui » pour l'architecture, avait chargé La Teulière de lui apprendre également l'orthographe, et de l'empêcher de se débaucher ou de se marier (Lettres des 4 et 20 novembre 1692, 24 août 1694).

de ces bœufs et enfermé sa prise dans une caverne qu'il habitoit au pied de ce mont, Hercule, les ayant entendu meugler, enfonça la porte de la caverne, et de sa massue assomma Cacus, que les poëtes ont fait fils de Vulcain, fort grand et fort laid, jettant même du feu par la bouche[1].

15 novembre 1695.

Le sr Legros m'apprit par occasion qu'il s'estoit engagé à faire un groupe de quatre figures avec les Pères Jésuites, et me fit voir l'ordre qu'il avoit d'aller recevoir le premier payement... Je luy représentay, comme vous pensez, monsieur, avec toute sorte de charité, le tort qu'il avoit, ayant l'honneur d'estre à la pension du Roy depuis plusieurs années, de s'estre engagé ailleurs sans savoir sy vous l'approuveriez; qu'il ne devoit pas ignorer que c'estoit un devoir indispensable... L'avanture est honorable pour ce jeune homme, à sa conduitte près: le groupe qu'il a entrepris doit estre placé dans une chapelle que les Pères Jésuittes font dans l'église de leur maison professe à l'honneur de S. Ignace. Ils prétendent faire cette chapelle très riche; il y doit avoir quatre grandes colonnes incrustées de lapis; deux groupes de marbre, de huit à neuf pieds de haut, doivent accompagner ces colonnes. Plusieurs personnes ont produit des modelles pour ces groupes: celuy du sr Legros a esté le plus généralement approuvé, tout le monde en ignorant l'autheur[2].

Vous ne serez pas fasché, monsieur, d'apprendre que le sr Fremin, disciple de M. Girardon, a aussy sa part pour orner la chapelle de S. Ignace[3]. Le P. Pozzo, ayant veu ce qu'il fait, luy a ordonné le modelle d'un bas relief... Par ce que ce jeune homme a commancé, je voy qu'il a du génie et une très bonne manière de faire.

31 janvier 1696.

Le sr Favanes a pris possession de la place que vous avez eu la bonté de luy accorder dans l'Académie. J'espère, Monsieur, qu'il y emploiera bien son temps; il me l'a promis d'une manière à persuader[4].

1. Le dessin du groupe de Lepautre fut trouvé fort beau (Lettre du 12 septembre).

2. A la suite de cette *aventure*, comme dit La Teulière, Legros reçut son congé sans l'indemnité ordinaire; il sortit de l'Académie le 1er janvier 1696, et s'établit à Rome.

3. René Fremin était venu étudier à Rome à ses dépens, au mois de juin 1695. Il fut reçu pensionnaire le 1er août 1696. Il s'enrichit plus tard au service du roi d'Espagne.

4. Henri de Favannes était arrivé à Rome avec Fremin et dans les mêmes conditions.

5 juin 1696.

Le s^r Neveu est dans nostre Académie depuis le premier jour du mois[1]; la coppie (du portrait du roi) qu'il a fait pour Mgr le cardinal de Janson est très bien. Le s^r Oppenort travaille à son ordinaire, sans se donner un moment de relasche. Il a une fécondité d'imagination surprenante et une facilité pareille à exécuter. Le s^r Favannes travaille aussy avec application après la coppie de Raphaël.

3 juillet 1696.

Le s^r Lepautre est revenu depuis six jours en bonne santé et sans nulle mauvaise rencontre, plein de sentimens de reconnoissance des bontés que vous avez eu pour luy, et par là très-satisfait de son voyage, charmé d'ailleurs autant qu'on le peut estre des beautés de Versailles, de Marly et de Paris, sur les ouvrages de sculpture, d'architecture et de peinture qu'il y a veus[2]. Il a déjà commancé à disposer le modelle de son groupe (d'*Énée et Anchise*), qu'il fait de cire pour plus de commodité. Il prétend en faire quelque chose de bien estudié dans toutes ses parties, pour tascher de ne pas faire tort à l'original, ayant rapporté de Paris toute l'estime que mérite son autheur. Pour mon particulier, cet esquisse m'a paru fort beau : quoique les anciens ayent traitté ce sujet dans leurs médailles, je n'y en ay point veu de si bien disposé à mon sens. Comme M. Girardon n'a point décidé le palladium qu'il fait porter à Anchise, nous le mettrons tel qu'il est représenté par les anciens, qui apparemment peuvent nous servir de guides fidelles, estant mieux informés que nous de leurs divinités. Pour le reste, monsieur, l'on s'appliquera sur toutes choses à la correction et au caractère des testes, sans s'écarter en rien de l'intention de l'original[3].

1. Neveu travaillait aussi à Rome depuis quelque temps, sous la surveillance du directeur de l'Académie, comme tous les jeunes Français qui venaient étudier dans cette ville. Il n'occupa sa place que peu de temps (jusqu'au 20 novembre de la même année) et fut obligé de l'abandonner à la suite d'une querelle avec Favannes; ce dernier, qu'il avait maltraité et même blessé, obtint seul son pardon du roi (Lettre du 11 décembre 1696).

2. Lepautre, qui était à Rome depuis douze ans, avait demandé et obtenu la permission de faire un voyage en France, où l'appelaient des affaires d'intérêt. Villacerf, enchanté de lui, le pressa vivement de retourner à l'Académie et lui fit donner cent écus pour sa route (Lettre du 6 mai 1696).

3. Ce passage peut servir à rectifier certaines erreurs ou à lever certains doutes sur le fameux groupe des Tuileries. Premièrement, ce n'est pas en 1691, comme le dit la biographie Michaud, qu'il fut exécuté; mais, commencé en 1696, il ne fut achevé qu'après 1701, ainsi qu'on le verra plus loin. Ensuite le modèle primitif, ou l'esquisse

25 septembre 1696.

Le petit modelle de cire du s^r Lepautre estant presque fini, comme j'ay eu l'honneur de vous escrire, après avoir pris les mesures justes et fait la réduction suivant les proportions que vous avez ordonné, monsieur, j'ay veu le marchant de marbre, nommé Fragone, qui a toujours fourni l'Académie, parce qu'il a la meilleure cave de Carrare. Nous avons trouvé que le bloc pour faire le groupe aura 13 charretées 6 palmes (de 30 palmes cubes la charretée)[1], le prix dudit marbre de 12 charretées à 15, estant reiglé à 30 écus romains la charretée; de manière que le bloc dudit groupe reviendra à 396 écus romains, qui font justement 132 pistoles d'Italie, qui valent un jule ou 7 sols un denier moins que celles d'Espagne[2]. Comme le frère du dit marchant est à Carrare, je l'ay prié de luy escrire de choisir dans leur carrière quelque belle veine pour gagner un peu de temps et le pouvoir tailler sans en perdre, les blocs de cette grosseur ne se tirant point sans ordre, à cause de la despense qu'il faut faire.

9 avril 1697.

Le s^r Favanes coppie le tableau de Raphaël qui représente S. Léon à cheval devant Attila, au-devant de qui il estoit allé pour le destourner de venir à Rome... Le s^r Saint-Yves coppie le tableau des Loges de Raphaël qui représente Moyse trouvé sur les eaux par la fille de Pharaon[3].

18 juin 1697.

Je vous informeray exactement, suivant vos ordres, monsieur, de la

fournie à l'auteur, n'émanait ni de Lebrun ni de Coysevox, comme l'ont prétendu Michaud et d'autres, mais bien de Girardon, qui le lui avait remis lors de son voyage à Paris. Villacerf écrivait encore à La Teulière, le 28 mai 1696 : « Le s^r Le Paultre estant party sera bientost auprès de vous. Il vous fera voir le modelle du groupe *de M. Girardon,* sur 'lequel vous prendrez vos mesures pour les marbres. » On lit aussi dans l'État de l'Académie dressé en 1697 : « Lepautre travaille après un grand modelle de terre, pour faire un groupe de marbre représentant Énée qui porte son père Anchise;... il le fait sur un petit de cire, qu'il a travaillé avec soing après une esquisse que M. Girardon luy donna. » Enfin, un dessin du grand modèle fait par Lepautre fut envoyé à Paris et soumis à Girardon, qui en fut très-content (Lettre du 29 septembre 1698).

1. C'est-à-dire en « mesures de France (pied de Roy), 8 pieds 3 pouces de hauteur, 4 pieds 1 pouce de profondeur, et 3 pieds 10 pouces de large (Lettre du 13 novembre 1696). »

2. Savoir 1328 livres 10 sols (Ibid.).

3. Pierre de Saint-Yves, devenu plus tard peintre du roi, était arrivé de Paris au mois de novembre précédent, et avait remplacé Neveu. L'Académie restait ainsi en possession de cinq membres, après avoir été réduite à deux ou trois : la perspective

conduitte du s^r Antoine[1]. Je l'ay veu deux fois et luy ay dit comme vous m'aviez ordonné de luy rendre tous les services que je pourrois. Il m'a paru un peu neuf pour venir dans un pays comme celuy-cy, assez dangereux pour les jeunes gens sans expérience et sans capacité. Je ne sçay comme un bon père peut exposer un enfant dans un danger si évident de se perdre. L'escueil des femmes y est plus à craindre que partout ailleurs; et depuis que la mode est venue en France d'envoyer icy des jeunes gens qui y ont apporté le vice du cabaret, que les Italiens n'ont pas, le danger y est bien plus grand, à moins d'avoir une forte passion de profiter des avantages du lieu pour s'avancer dans les arts, et un jugement assez formé et assez ferme pour résister au torrent. Je croy le voyage de Rome très-pernicieux pour des jeunes François, naturellement plus estourdis, plus inquiets et plus impertinens que toute autre nation : l'expérience de tous les jours me confirme de plus en plus dans ces sentimens; je n'ay pas pu les retenir, les voyant conformes aux vostres.

19 novembre 1697.

Le s^r Lepautre a trouvé heureusement un ouvrier fort diligent à dégrossir son marbre, ce qui s'accorde avec l'impatience qu'il a d'avancer son groupe, pour lequel il a fait et fait actuellement des estudes utiles et solides. Je suis persuadé, monsieur, qu'il ne trompera pas vostre attente, qu'il taschera de gagner la pension que le Roy a la bonté de luy donner, et que son ouvrage luy faira honneur. Il en avoit fait il y a longtemps un modelle de cire, sur lequel il a fait celui de plastre, de la grandeur qu'il doit estre en marbre; il en achève encore un troisième de terre, pendant qu'on dégrossit le marbre.

25 février 1698.

Je fus, il y a quelques jours, dans le palais du prince Pio, où il y a un appartement double de dix ou douze chambres, ornées de toute sorte de tableaux, la plus part des vieux maistres. Le s^r de Saint-Yves m'avoit dit y en avoir veu plusieurs de la main du Titien, comme il y en a véritablement; mais ce sont presque tous des femmes nues, un peu trop pour pouvoir estre bien receus en France, où l'on est plus délicat que l'on ne l'est icy sur ces sortes de tableaux... La personne qui nous faisoit voir cet

d'une paix prochaine exerçait déjà une heureuse influence. Aussi La Teulière venait de faire entreprendre aux pensionnaires, avec l'approbation du surintendant, la copie des Loges de Raphaël.

1. Tout jeune garçon, arrivé à Rome avec l'équipage du cardinal de Bouillon au mois de mars 1697, destiné par son père à l'architecture, mais ne sachant rien. Il fut cependant admis dans l'Académie, par faveur, au mois de juillet 1699.

appartement dit qu'il y avoit encore au second estage plusieurs chambres garnies de tableaux, que l'on ne pouvoit voir qu'après que le maistre du palais seroit revenu de Venise, où il avoit esté passer le carnaval. Il s'offrit même à nous avertir de son retour. Le s^r de Saint-Yves, qui connoit ce domestique, peintre de profession, sera attentif, monsieur, aussy bien que moy, à profiter de l'occasion[1].

29 juillet 1698.

Le s^r Oppenord (envoyé à Venise) me mande avoir dessiné plusieurs édifices, et qu'il a pris ses mesures pour aller en peu de jours à Vicence, où sont les plus beaux ouvrages de Palladio. De là il ira à Véronne pour y voir l'amphitéâtre, d'où il s'en reviendra par le chemin de Parme et Modène à Boulogne, et ensuite à Florence, et de Florence icy, d'où je le ferai partir conformément à vos ordres, monsieur, pour s'en retourner en France, en lui donnant le viatique, qui de deux cens livres a esté reiglé à cent cinquante, que je n'excéderay point sans un ordre exprès[2].

31 mars 1699.

Vous croirez bien, monsieur, sans que je vous le dise, que la nouvelle (de mon remplacement) que vous m'avez fait l'honneur de m'escrire ne peut que m'avoir mis dans un pitoyable estat[3]. Ce n'est pas par rapport à mon employ, estant assez disposé au changement qui s'est fait, si l'envoy des ouvrages que j'ay fait eût pu le prévenir. Mais ce qui m'a affligé au delà de ce que je puis vous dire, c'est ces autres raisons que je ne sçaurois deviner et qui, de la manière dont vous escrivez, ne peuvent estre que très affligeantes, puisque c'est le Roy qui fait toute ma dis-

1. Réponse de Villacerf : « Vous me ferez plaisir de ne pas faire copier par Saint-Yves de tableau du Titien où il y ait beaucoup de nudites, *le Roy n'étant pas de ce goust là présentement.* »

2. « Vous lui pouvez donner 200 livres ainsi que l'on faisoit avant la guerre, » répondit Villacerf. Oppenordt resta encore quatre mois à l'Académie après son retour de Venise.

3. Hardouin-Mansart, nommé depuis peu surintendant des bâtiments, écrivait à La Teulière le 29 janvier : « Il y a trop longtemps que je suis persuadé de vos bonnes qualités, monsieur, pour avoir pu balancer un moment sur la justice que je dois à votre mérite; je m'y sens d'autant plus de penchant que j'ay cela de commun avec M. le duc de la Rochefoucaud, pour lequel j'auray toute ma vie une defférence très-respectueuse. » Et le 4 mars, il répondait ainsi aux félicitations de La Teulière : « Je suis très-fasché et mortifié d'estre dans la nécessité de vous apprendre que le Roy a disposé de votre place en faveur de M. Houasse, S. M. désirant que ce soit un habile peintre qui ayt la direction de l'Académie. S'il y a quelques autres raisons qui causent ce changement, comme je n'en doute pas, vous les aprendrez lorsque vous serez de retour icy. »

grâce. Je serois fort tranquille, monsieur, si je pouvois espérer que Sa Majesté voulût bien ordonner aux personnes qui le représentent icy une enqueste juridique sur la vérité ou fausseté des rapports qu'on peut avoir fait de moy... En attendant, je tascheray de me délivrer, si je puis, d'un mal qui m'a engagé dans les remèdes depuis dix-huit ou vingt mois... Je ne vous fatigue de ce détail que pour vous faire entrer dans mes intérests, monsieur, en ce que, la guérison ne venant pas aussi viste que le mal, on a plus besoing d'argent dans l'infirmité que dans la parfaitte santé: et par cette raison, qui n'est que trop forte, pour mon malheur, je vous supplie très-humblement, monsieur, de vouloir bien avoir la charité de m'envoyer l'argent que vous m'aviez fait espérer, qui ne suffira pas mesme pour me rembourser des avances que j'ay faittes, comme vous verrez par les comptes de ce mois... Comme vous voyez, monsieur, j'ay éprouvé la malheureuse destinée des absens, qui veut qu'ils ayent toujours tort, à la cour particulièrement, où l'on ne connoît guère la charité qu'on doit à son prochain pour l'excuser, le deffendre ou faire voir son innocence. Le bon Dieu soit loué de tout! Quelque mal qui me puisse arriver, je prie et prieray Dieu de tout mon cœur, comme je l'ay toujours fait, qu'il comble Sa Majesté de bénédictions.

14 juillet 1699.

M. Houasse arriva le 7 du présent à nostre Académie, à l'entrée de la nuit, ce qui ne fut pas une petite surprise pour moy. Venant de ranger quelques meubles dans un logement que j'ai loué il y a environ un mois, je trouvay trois calèches à nostre porte, entrant dans la cour. J'y trouvay M. Houasse avec toute sa famille, environné des pensionnaires. Ma surprise fut d'autant plus grande que je n'avois receu aucune nouvelle de luy, et qu'il n'y avoit pas d'autres meubles dans l'Académie que ceux des pensionnaires, ceux dont je me suis servi ayant esté acheptés à mes despens et transportés (à mon lit près) au logis que j'avois arresté... Enfin, monsieur, nous travaillasmes de concert à l'inventaire, que je vous envoye avec mon dernier conte de ce mois. Si vous y trouvez quelque chose à dire, vous le pardonnerez à la haste avec laquelle il a esté fait, à la sollicitation de M. Houasse, qui me dit qu'on ne sçauroit aller trop viste avecque vous, qui aymiez la diligence et la brèveté plus que personne du monde.

A. LECOY DE LA MARCHE.

(La suite prochainement.)

HOLBEIN

D'APRÈS SES DERNIERS HISTORIENS

HOLBEIN UND SEINE ZEIT[1]

PAR ALFRED WOLTMANN

Notre temps a donné à l'histoire de l'art deux auxiliaires qui ont complétement renouvelé cette science : l'étude des documents d'archives, et l'examen rigoureux des caractères aussi bien intrinsèques qu'extrinsèques de chaque œuvre. L'un a fait trouver à M. Black, en 1861, le testament de Holbein et la date de sa mort ; il a produit ce feu roulant de découvertes parties presque simultanément de la Suisse, de l'Angleterre, de l'Allemagne, ces innombrables trouvailles de MM. His-Heusler et Woltmann. L'autre a conduit, en 1865, M. de Zahn

1. Deux volumes et un supplement in-8, avec nombreuses gravures. Leipzig, Seemann, 1866-68. Voir aussi parmi les autres travaux récents : Ch. Blanc, *Holbein le jeune* (dans l'*Histoire des peintres* : — R. Wornum. *Some Account of the life and Works of Hans Holbein.* London, 1867, in-8 ; — H. Grimm, *Holbeins geburtsjahr.* Berlin, 1867 ; — enfin les articles consacrés à Holbein dans *Monogrammistes* de Nagler (Munich, 1858-65), dans l'*Essai sur l'histoire de la gravure sur bois*, de M. Firmin Didot, etc., etc.

à la preuve de la priorité de la *Madone de Darmstadt* sur celle de *Dresde*, et il a fait restituer à Holbein des œuvres attribuées à Durer, à Jean Clouet, à Léonard de Vinci. Que le hasard enfin, sans lequel il ne faut jamais compter, vienne favoriser une génération vouée à des recherches si intrépides, et qu'il fasse reparaître un chef-d'œuvre ignoré, tel que la *Madone de Soleure* (1865), et nous aurons eu, dans l'espace de sept ou huit ans, une vraie révolution dans la connaissance de l'un des deux grands peintres de l'Allemagne.

Sans doute bien des points sont encore enveloppés de ténèbres profondes et se dérobent à notre légitime curiosité : le désir le plus naturel et le plus ardent que nous éprouvions à la vue des *Images de la Mort* et des portraits n'est pas encore réalisé : il ne nous est pas donné de jeter un regard dans l'âme de leur créateur, même après tous ces progrès de l'érudition, et de connaître l'homme qui se cachait derrière cet artiste prodigieux.

Mais son œuvre du moins se déploie maintenant devant nous en pleine lumière ; il nous offre un ensemble varié, il est vrai, comme devaient l'être les productions de ces génies encyclopédiques du XVIe siècle, mais pur de contradictions et d'invraisemblances, et nous montre la marche toujours ascendante d'un artiste qui n'est resté étranger à aucune des passions et à aucun des progrès de la Renaissance.

C'est cette révolution que M. Woltmann nous expose dans un livre remarquable. Son étude patiente et heureuse des sources lui a en outre permis de donner une base solide à ses considérations d'histoire et d'esthétique, et nous ne saurions mieux faire dans ce travail — sans prétention aucune à l'originalité — que de le suivre pas à pas et de traduire de notre mieux son récit et ses idées. Grâce à son obligeance, nous pourrons donner aux lecteurs de la *Gazette* la primeur de plusieurs découvertes encore inédites, faites postérieurement à la publication de son ouvrage.

Le nom que Jean Holbein devait plus tard rendre si illustre était assez ancien et assez répandu dans l'Allemagne du Sud. Il figure à Ravensberg dès le XIVe siècle, et plus tôt encore à Bâle. Les Holbein de cette dernière ville étaient peut-être parents de ceux d'Augsbourg, et ont pu dans la suite décider le jeune Jean Holbein à s'établir en Suisse ; mais ce n'est là qu'une simple conjecture sur laquelle nous n'insisterons pas. — La pratique de la peinture et la réputation ne datent dans la famille que de Holbein le Vieux. Le peintre « Jean ou Jean-Michel Holbein, le *grand-père*, » est sorti tout entier de l'imagination des savants. Le père de Holbein le Vieux s'appelait Michel et était tanneur. C'est le seul personnage mâle

du nom de Holbein que l'on trouve dans les registres des impôts de la ville d'Augsbourg avant l'année 1495; dans cette dernière année, on trouve cité « Jean Holbein le peintre », demeurant avec sa mère (probablement après la mort de Michel, qui a disparu depuis 1486), c'est Holbein le Vieux. Il avait pour frère Sigismond, sur lequel nous avons des renseignements assez précis: nous possédons son portrait à la mine d'argent de la main de son neveu Jean (au cabinet des estampes de Berlin), un de ses tableaux (une petite madone au château de Nuremberg) et son testament daté du 6 septembre 1640 et contenant le legs de sa fortune à Jean Holbein le Jeune (à la chancellerie de Berne). — Les fils de Holbein le Vieux étaient Ambroise, peintre et graveur fort médiocre, et Jean, le célèbre artiste auquel est consacrée cette étude. L'existence d'un troisième fils « Bruno » paraît fort problématique. — Enfin l'alliance des Holbein avec les Burgmair est de pure invention, rien ne prouve que Holbein le Vieux ait épousé, comme on l'a prétendu, la fille de Thomas Burgmair, la sœur de Jean Burgmair, l'auteur du livre des *Tournois*.

Holbein le Jeune eut pour précepteur son père, figure douce et sereine, maître bienveillant et persuasif, tel qu'un commençant pouvait le désirer. Nous connaissons peu sa vie, et nous ignorons à dix ans près la date de sa naissance (entre 1450 et 1460); mais grâce aux ouvrages nombreux qu'il nous a laissés, nous pouvons étudier ce qui nous intéresse le plus, son influence sur son fils : il fut à quelques égards son digne précurseur. Il paraît s'être inspiré de Schongauer et des Flamands beaucoup plus que de ses compatriotes Fritz Herlen, Thomas Burgmair, Zeitblom. Les réminiscences flamandes abondent dans ses deux grands volets restaurés par M. Eigner et placés aujourd'hui dans le dôme d'Augsbourg; mais elles ne persistèrent pas; dans la basilique de S. Maria Maggiore (de l'année 1499) l'artiste se montre à nous plus personnel, mais aussi plus incorrect.

A la même époque se placent une absence d'Augsbourg et quelques voyages qui influèrent peut-être sur son développement artistique. Un document des archives d'Augsbourg du 6 novembre 1499 nous apprend que « Jean Holbein le peintre est maintenant citoyen d'Ulm. » En 1501, il exécute pour le couvent des dominicains de Francfort une vaste composition dont les fragments se trouvent aujourd'hui au musée de cette ville. En 1502, il est de retour à Augsbourg et peint la Passion et la vie de la Vierge de la Pinacothèque de Munich. Vers 1504, il crée son chef-d'œuvre, la basilique de Saint Paul (dans la galerie d'Augsbourg). Cette composition est pleine de vie et de mouvement, les figures sont finement individualisées, et révèlent l'éminent talent de por-

traitiste de Holbein le Vieux[1]. Il s'y est représenté lui-même avec ses fils Ambroise et Jean ; son visage, encadré d'une longue barbe, respire une douceur et une distinction extrêmes, le geste qu'il fait en posant sa main sur la tête de Jean semble indiquer les espérances qu'il fondait sur lui dès sa plus tendre jeunesse.

Holbein le Vieux conserva toute sa vigueur jusque dans un âge avancé. Plusieurs productions de sa vieillesse ont été confondues avec les ouvrages contemporains de son fils. Ainsi on attribue généralement à Holbein le Jeune deux volets de la galerie d'Augsbourg représentant des scènes de la vie de la Vierge et deux volets de la galerie de Prague, quoique, d'après M. Woltmann, leur style et leur technique proclament à l'évidence la main du père. Il mourut à Augsbourg en 1524. Artiste supérieur, il sut charmer ses contemporains par l'heureux mélange de plusieurs qualités éminentes, mais n'eut pas assez de génie pour frayer à l'art une voie nouvelle. Son coloris a de l'éclat et de la suavité, ses draperies sont simples et harmonieuses, bien éloignées du mauvais goût qui régnait alors en Flandre et en Allemagne. Il excelle à composer des scènes animées et à leur donner le piquant et la fraîcheur de la réalité, et, une fois dégagé de l'influence flamande, il donne un libre cours à ses aspirations idéales et s'élève au grand style.

Tel était le maître que la nature, plus que la similitude des caractères, avait donné à Jean Holbein. Mais à côté de lui devait agir l'enseignement si fécond et si multiple d'un maître bien autrement puissant, de la Renaissance. Si jamais son activité prodigieuse se trouva concentrée sur un point, ce fut à Augsbourg; si jamais intelligence fut ouverte à toutes ses inspirations, ce fut celle de Holbein. Toutes les idées et toutes les passions du temps s'abattent sur cette ville qu'on a appelée le Pompéi de la Renaissance, mais comme elle sait bien les équilibrer! Toutes les nouveautés qui peuvent enivrer un artiste agissent sur Holbein, mais comme il sait les dominer et les exploiter! C'était d'abord la Réformation. Les doctrines de Wicliff, de Jean Huss avaient pris racine à Augsbourg, et quand vint Luther le fruit était mûr. Holbein prit aux réformateurs leur vigueur de pensée, la fraîcheur de leurs aspirations: mais lorsqu'ils brisèrent les cadres étroits des arts, de la littérature, pour tout confondre dans un même élan, l'élan religieux, il ne leur sacrifia pas son art, et jamais il ne dogmatisa comme Cranach. — C'était la vie commer-

1. Ailleurs encore, dans le portrait d'Antoine Rehm (bibliothèque de Saint-Gall), dans les esquisses d'un petit volume conservé au musée de Bâle, nous pouvons voir quelle précieuse direction il pouvait donner à son fils dans l'étude du portrait.

ciale. Augsbourg accumulait les richesses de l'Italie, du Levant. Les premiers en Allemagne, les Augsbourgeois équipèrent des vaisseaux pour le commerce des Indes orientales; en 1505, plusieurs d'entre eux se joignirent à une expédition des Portugais et revinrent l'année suivante chargés de trésors féeriques, largement gagnés, largement employés. Les Fugger, ces rois des banquiers, dépensaient royalement leurs millions pour occuper les artistes, pour réunir de précieuses collections, et plus royalement encore pour élever cette *Fuggerei*, premier modèle de nos cités ouvrières, destinée à cent six familles pauvres. La vue de cette activité, de ces spéculations grandioses, de cette recherche intrépide des biens terrestres, devait rapidement élever le jeune artiste au-dessus des petitesses de la bourgeoisie, le préserver du mysticisme et de l'abstraction, et fortifier en lui cet amour de la réalité et des beautés de la création, trait fondamental de son caractère. — L'Italie aussi lui apparut à Augsbourg. Venise, la cité de la lumière et de la couleur, entretenait des relations suivies avec la patrie de Holbein; les artistes d'Augsbourg, — Jean Burgmair entre autres, — allaient étudier au delà des monts; une foule de chefs-d'œuvre des grands maîtres de la Péninsule venaient orner la galerie des Fugger déjà si riche en antiques. Holbein fit de l'Italie ce qu'il avait fait de la Réformation, il s'inspira d'elle et resta Allemand. Ajoutez enfin la fureur de bâtir qui transformait aux yeux de l'enfant le passé dans ce qu'il avait de plus durable, dans ses monuments de pierre; ajoutez les fêtes, les tournois innombrables provoqués par les fréquentes visites de l'empereur Maximilien dans sa ville favorite, le grand tir de 1509, le spectacle de toutes ces pompes auxquelles Holbein dut rester aussi peu étranger que le fut Gœthe au couronnement de l'empereur Joseph, et vous vous écrierez avec M. Woltmann: « Augsbourg était le lieu où devait naître l'artiste qui seul de ses contemporains allemands réussit à rompre tous les liens, qui dépouilla tout préjugé national, qui dès son premier pas s'annonça le plus libre et le plus hardi de son temps, et se sentit avec délices un homme nouveau dans une ère nouvelle. »

Sa naissance précède de quelques années le siècle qui devait amener de si grands changements. Il naquit selon les uns à l'extrême limite du xve siècle, en 1498; selon M. Woltmann un peu plus tôt, en 1495, date déjà adoptée par Charles Patin [1]. M. Woltmann invoque les arguments suivants: Nous avons des tableaux de Holbein de 1512 et des dessins encore plus anciens. Son développement aurait donc été d'une précocité

1. Dans son édition de l'*Encomium Moriæ*, 1676.

extrême, s'il était né en 1498. — Un de ses tableaux, la *Mort de sainte Catherine*, porte la date de 1512, et sur le revers, également peint, on a mis à découvert en 1854, lors d'une restauration, l'inscription suivante : H. HOLBA IN AUG. ÆTSUÆ XVII. S'il avait dix-sept ans en 1512, il était né en 1495. L'authenticité de cette inscription est à la vérité contestée par M. Grimm, mais à tort ce me semble, car l'honorabilité de M. Eigner, qui a restauré le tableau, exclut tout soupçon de fraude, et si un historien *trop zélé* avait *contribué* à cette découverte, il n'aurait pas manqué de la produire sur-le-champ en faveur de sa thèse : or elle est restée à peu près ignorée pendant plusieurs années. M. Woltmann prétend encore trouver une confirmation de cette inscription dans un dessin du Cabinet des estampes de Berlin, dont son livre contient une belle reproduction photolithographique. Ce dessin représente Ambroise et Jean Holbein et porte une date à moitié effacée que M. Woltmann croit être 1509. Au-dessus de la tête de Jean on voit le chiffre 14 ; s'il avait quatorze ans en 1509, il était donc né en 1495 ; le résultat est le même dans les deux cas.

Dès ses débuts, Holbein s'exerce dans le portrait [1]. Il cherche à reproduire la réalité qui l'entoure, belle ou laide, qu'importe ; il prend ses héros dans toutes les classes de la société, et aspire dès le berceau, pour ainsi dire, à ce caractère populaire qui fait la grandeur de l'art et de la littérature de l'Allemagne. Il n'est pas un peintre aristocratique comme nos Holbeins français du XVIe siècle, les Clouet, et il fait honneur de son crayon aux artisans et aux bourgeois aussi bien qu'aux abbés et aux courtisans, au tailleur Grün aussi bien qu'aux Fugger. Il emploie encore la technique de son père, mais avec quelle supériorité, et comme du premier pas il distance tous ses contemporains, Dürer compris !

Il s'essaye en même temps dans la peinture religieuse. Ici encore son père lui sert de guide ; il lui fournit des études pour ses compositions : deux de ses esquisses pour la *Mort de sainte Catherine*, peinte à l'huile par son fils en 1512, se trouvent au musée de Bâle. Il ne sera pas sans intérêt de comparer l'œuvre de l'élève avec celle du maître. Dans la première des esquisses, la sainte à genoux, la face tournée vers le ciel, attend le martyre ; mais un éclair accompagné d'une grêle de pierres fracasse et incendie la roue destinée à son supplice, il jette à terre cinq des bourreaux, en éblouit un sixième qui cherche à se garantir en

1. Le Cabinet des estampes de Berlin à lui seul possède 70 portraits de cette époque ; les musées de Copenhague, de Bâle, la bibliothèque de Bamberg, etc., en possèdent également un certain nombre.

étendant les bras et remplit de stupeur trois autres personnages, juges ou simples spectateurs. Dans l'autre, sainte Catherine, préservée par l'intervention divine du supplice de la roue, attend, pleine de résignation, le coup que doit lui porter le glaive du bourreau. Les figures ont une certaine roideur, et l'action, comme on le voit par cette description, est quelque peu éparpillée. Holbein le Jeune emprunta quelques traits aux esquisses de son père; mais comme il les transfigura, comme il sut concentrer et dramatiser l'action! L'éclair brille, la roue est en flamme, deux bourreaux tombent foudroyés, un troisième s'enfuit, un des spectateurs regarde, ébahi, un autre cherche à se garantir. Le bourreau, une de ces figures de lansquenets si chères au maître, saisit d'une main la tête de la sainte, de l'autre son glaive et n'attend que l'ordre de frapper.

Dans cette œuvre comme dans toutes celles de la même époque percent son originalité et son esprit novateur. Il abandonne la tradition, et se jette tantôt dans un extrême, tantôt dans l'autre, mais sans jamais s'écarter du but que nous le voyons poursuivre jusqu'à sa fin, la recherche de la vie. Il se montre réaliste, et réaliste grossier dans les Mendiants du triptyque de la Pinacothèque de Munich [1]; leurs plaies sont peintes avec une si grande fidélité, qu'elles ont servi à Virchow à établir le caractère de la lèpre à cette époque. Les autres figures du triptyque sont au contraire d'une noblesse et d'une pureté admirables. Rien ne saurait égaler la grâce et la distinction de sainte Élisabeth versant à boire aux lépreux. Saint Sébastien, dont le réalisme de nos jours a fait le type de la douleur physique, a été pour le réaliste du XVIe siècle un modèle de résignation et de grandeur morale; il en a fait, dit M. Woltmann, la plus belle figure nue que l'art allemand eût créée à ce jour. Enfin, dans les ornements du triptyque et dans l'architecture du fond, Holbein emploie le style de la Renaissance italienne, à une époque où toute l'Allemagne gémit sous le joug d'un gothique dégénéré. L'ensemble de ce triptyque, malgré une certaine inexpérience enfantine, a cette fougue et cette fraîcheur qui étaient inaltérables chez Holbein, parce qu'elles se retrempaient sans cesse dans les sources vives du XVIe siècle. C'est le chef-d'œuvre de sa jeunesse et le digne pendant de la Madone du bourgmestre Meyer. Ce fut aussi son adieu à sa ville natale. Bientôt après il la quitta; Bâle et Londres le possédèrent tour à tour, et sa patrie fut multiple comme son

1. Une *Croix* et une *Flagellation du Christ*, du musée de Bâle, que l'on croyait appartenir à la même époque que ce triptyque, sont, à ce que m'écrit M. Woltmann, de beaucoup postérieures, et datent du séjour de Holbein à Bâle. M. Woltmann croit même qu'elles sont l'œuvre d'élèves travaillant dans l'atelier de Jean et d'Ambroise Holbein.

génie. Mais il était assez pénétré de l'esprit d'Augsbourg pour ne plus changer.

Il partit pour Bâle dans l'été de 1516, selon toute vraisemblance, avec son frère Ambroise seul, et non avec toute sa famille, comme l'enseignent quelques auteurs. Il espérait sans doute y trouver plus d'occupation qu'à Augsbourg. Il y trouvait aussi un monde nouveau pour lui.

« Ce qui caractérisait autrefois cette ville, dit M. Woltmann, la caractérise encore de nos jours. Séparée de l'Allemagne par ses divisions « territoriales, elle partage sa civilisation, ses tendances, mais non sa « misère politique. Elle réunit les avantages des deux pays et tient de « la Suisse ce que l'Allemagne ne peut pas donner à ses enfants, *la li-* « *berté*. » C'était en effet la cité libre par excellence, libre par ses armes, libre par l'imprimerie. Elle possédait Cratander, Amerbach, Fröben, dignes émules des Estienne ; elle possédait Sébastien Brandt, le satirique de la *Nef des Fols*, Pelicanus, un des plus grands hébraïsants de tous les temps, Glareanus, poëte et mathématicien, Capito, Beatus Rhenanus, et enfin, c'est tout dire, Érasme.

Un tel milieu devait rapidement mûrir l'esprit du jeune artiste et l'élever à la hauteur des tâches les plus ardues. Une circonstance purement matérielle, la présence des imprimeries, lui mit en main l'arme la plus puissante dont un artiste puisse disposer, la gravure sur bois. Il en profita immédiatement [1], et data de 1516 même, année de son arrivée à Bâle, sa première production dans ce genre, qui allait si bien à son talent. « C'est dans la gravure sur cuivre et sur bois, dit quelqu'un qui s'y entend bien, M. Springer, que la fantaisie des artistes allemands du XVIe siècle se joue le plus librement, que leur nature artistique se déploie de la manière la plus brillante, qu'ils trouvent le vrai levier de leur activité et de leur imagination créatrice. » Il rencontrait d'ailleurs à Bâle un maître excellent qu'il ne tarda pas à dépasser : Urs Graf. — Il eut bientôt l'honneur de faire le portrait du premier personnage de la ville, du bourgmestre Jacques Meyer « au Lièvre », et de sa femme. Le musée de Bâle possède ces portraits, ainsi que les dessins originaux ; ces derniers contiennent quelques mots de la main du maître : « yeux noirs, cheveux châtains, etc. » Des indications pareilles se rencontrent sur une foule de portraits appartenant surtout à la période anglaise, et prouvent que l'artiste n'exigeait pas de ses clients une pose trop longue ; il fixait

1. A cette époque, il faisait d'ailleurs flèche de tout bois ; il peignit même l'enseigne d'un maître d'école, travail aussi peu estimé alors qu'aujourd'hui. Cette enseigne se trouve au musée de Bâle.

leurs traits dans un rapide croquis, et, grâce à la fraîcheur de ses impressions, il les transportait sur bois et terminait le tableau loin d'eux. A l'année 1516 appartient enfin le portrait de Jean Herbster, de la collection de M. Th. Baring, à Londres.

Holbein ne paraît pas s'être fixé tout de suite à Bâle; on le trouve tantôt sur un point de la Suisse, tantôt sur un autre [1]. Il s'arrête quelque temps à Lucerne et y exécute une de ses compositions les plus importantes, les peintures murales de la maison Hertenstein, indignement détruites en 1824. Il y révèle son merveilleux talent pour la peinture monumentale, et sa profonde connaissance de l'architecture [2]; dans ce genre, qui n'était alors en Allemagne qu'un métier décoratif, il crée des œuvres dignes d'être opposées aux grandes fresques italiennes. Mais un même sort les frappa toutes, et nous sommes réduits à les étudier dans des copies ou même dans de simples dessins, et par conséquent à faire abstraction de leur exécution; elles nous montrent le maître sous un jour tout nouveau et méritent un examen plus approfondi que ses portraits et ses gravures, connus de tous. Dans la décoration de la maison Hertenstein, Holbein dévoile à ses compatriotes la grandeur de la fresque et les splendeurs de l'antiquité classique. Il imite d'abord librement *le Triomphe de César*, de Mantegna, et avec le secours des seules gravures il s'assimile l'esprit grandiose et vraiment antique du maître de Padoue. Puis il célèbre à son tour l'antiquité dans ses plus grands héros, dans Mucius Scévola, Lucrèce, Marcus Curtius, qu'il place dans un encadrement architectonique admirable, au milieu d'une foule de figures secondaires, allégories, enfants jouant, etc. L'apologue des trois fils de roi qui tirent sur le cadavre de leur père occupe l'emplacement principal; sa conception est bien plus idéale que celle des Italiens, qui ont souvent traité le même sujet. Chez eux, c'était le cadavre nu du père qui servait de cible à ses fils; chez Holbein, le roi est assis sur son trône, revêtu des insignes royaux, dans toute la majesté de la souveraineté et de la mort. Des scènes religieuses, des chasses, la fontaine de Jouvence, décoraient l'intérieur du palais et y étalaient toutes les séductions de la vie d'alors.

A ne consulter que sa date (1519) et sa signature (JOANNES HOLBEIN

1. Un petit nombre seulement des peintures qu'il a exécutées à cette époque est parvenu jusqu'à nous. En revanche, on lui en a attribué qui ne sont pas de lui, entre autres un portrait de Jeanne d'Albret (bibliothèque de Berne), que M. Woltmann croit être de François Clouet. — Les peintures de la maison Orelli Corraggioni à Lucerne, découvertes en 1860, ont été exécutées sous l'influence du maître, mais non par lui.

2. Il pratiqua peut-être même l'architecture; le Conseil de Bâle, dans une de ses lettres à Holbein, se plaît surtout à reconnaître son talent d'architecte.

FECIT), nous rangerions parmi les productions de cette période *la Fontaine de la vie*, à Lisbonne; mais cette œuvre n'est guère connue que par des photographies. Attendons, avant de rien affirmer, qu'il se trouve un admirateur de Holbein assez dévoué pour aller vérifier son authenticité sur les lieux mêmes. La solution de ce problème enrichirait ou diminuerait l'œuvre du maître d'un morceau capital. Elle serait également d'un

ÉLISABETH SCHMIDT, PAR HOLBEIN.

Musée de Bâle.

grand poids dans la question de son voyage en Italie, car *la Fontaine de la vie* montre l'influence directe des maîtres de la Péninsule; l'enlever à Holbein, ce serait anéantir la seule preuve positive qu'il se serait inspiré de l'art italien en Italie même. Son imitation du *Triomphe de César* se borne aux épisodes qu'il a pu connaître par les gravures, et ne saurait, par conséquent, faire preuve.

Le 3 juillet 1520, Holbein reçut le droit de bourgeoisie à Bâle, et le 23 septembre de la même année il entra dans la *Tribu du Ciel*, composée de peintres, de barbiers et de selliers; cette tribu conserve encore son

écusson peint de sa main. Son mariage se place probablement à la même époque. Il épousa une veuve, Élisabeth Schmidt, plus vieille que lui, méchante : bref, au dire de ses biographes, la digne rivale de la femme de Dürer [1]. L'examen du tableau merveilleux dans lequel son mari l'a représentée avec ses deux enfants (voyez notre gravure) a paru à M. Woltmann la confirmation de ce bruit. « Ce n'était pas une compagne digne d'un tel homme, dit-il, qu'une femme pareille, vieille, laide, lourde et maussade, sans charme et sans esprit, avec ses yeux rougis par les larmes. Comment a-t-elle dû tendre ses filets pour prendre Holbein ? » M. Charles Blanc, au contraire, n'a vu dans ce portrait que l'expression de la misère dans laquelle elle devait se trouver au moment où il fut fait, c'est-à-dire en 1529, lors du retour de Holbein à Bâle. Son opinion me paraît devoir être celle de tout juge impartial. M. Woltmann lui-même est complétement revenu de son interprétation dans la Préface de son second volume.

Élisabeth Schmidt eut trois filles et un ou plusieurs fils. M. His-Heusler a trouvé quelques renseignements fort intéressants sur ces enfants. Les trois filles s'appelaient : Catherine, mariée à un boucher, morte en 1590, Cunégonde, mariée à un meunier, morte en 1594, et Félicité. Le fils s'appelait Philippe; il apprit l'orfévrerie à Paris chez maître Jacob David, et s'établit plus tard à Augsbourg, berceau de sa famille. Holbein paraît avoir eu en outre deux enfants naturels pendant son séjour en Angleterre.

Dans les années qui suivent son établissement définitif à Bâle, Holbein déploie une activité prodigieuse et entasse chef-d'œuvre sur chef-d'œuvre dans le portrait, dans la peinture monumentale, dans la peinture d'église, dans la gravure. Nulle période de sa carrière artistique ne se prête mieux aux jugements esthétiques, *littéraires;* nulle aussi n'est plus précieuse pour la connaissance de son génie : cette dernière considération nous force à la traiter avec plus de développement que le reste. Nous sommes trop tentés de restreindre l'œuvre de Holbein aux gravures, aux portraits, à la *Madone* de Dresde, et nous concluons de ces trois fragments de son œuvre qu'il était un artiste profond et original, mais non savant et universel comme Raphaël, Michel-Ange, comme Dürer en Allemagne, Jean Cousin en France. M. Woltmann s'est efforcé de détruire ce préjugé et de prouver que l'esprit du maître était aussi

1. La femme de Dürer a trouvé tout récemment un champion dans M. Thausing. (*Zeitschrift für bildende Kunst*, 1869.) Il apporte dans son paradoxe assez d'esprit pour intéresser même les lecteurs — en majorité — qu'il ne convaincra pas.

DEUX LANSQUENETS.

(Dessin du Musée de Berlin.)

cultivé que ses productions sont variées. Qu'on en juge par l'énumération et la description des principaux travaux exécutés pendant son séjour à Bâle!

En première ligne vient la *Madone de Soleure* [1], longtemps enfouie chez M. Zetter, à Soleure, mise en évidence en 1865 à l'occasion de sa restauration par M. Eigner, aujourd'hui proclamée chef-d'œuvre par tous les connaisseurs. Elle porte la date de 1522 et le monogramme HH. et appartenait autrefois à l'église de Renchen, près Soleure. Ses dimensions sont à peu près celles de la *Madone* de Dresde. Sous une arcade d'une grande simplicité on voit la Vierge avec l'Enfant assise sur un trône, ayant à ses côtés saint Ours et saint Martin de Tours. M. Woltmann loue beaucoup la grâce de l'enfant, la beauté de la mère, le caractère élevé des saints. Il croit que l'enfant est le portrait du fils de Holbein âgé alors de deux ans, et la Madone celui de sa femme, plus jeune, plus belle que dans le portrait de 1529 [2].

La cathédrale de Fribourg en Brisgau possède deux volets contemporains de la *Madone* de Soleure; dans l'un, *la Naissance du Christ*, la lumière émane du corps de l'enfant et produit l'effet si célèbre de *la Nuit* du Corrége, postérieure de quelques années. Le chef-d'œuvre de Baldung Grien, le polyptyque de la même cathédrale, peint en 1516, offre aussi un effet analogue, mais moins réussi. Ces deux volets montrent d'un côté l'influence de l'art italien, de l'autre une vraie recrudescence de réalisme. Dans *le Christ mort* du musée de Bâle (1521) le réalisme est porté à ses dernières limites : ce cadavre de supplicié est horrible, dégoûtant: les yeux hagards sont à moitié ouverts, la figure est verte, les mains, les pieds sont en décomposition; mais quelle connaissance de la forme, quelle sûreté de dessin!

Plus tard Holbein saura unir les deux courants contraires qui le partageaient alors, l'idéalisme italien et le réalisme allemand. Il retirera de cette lutte féconde une harmonie plus puissante et plus savoureuse que ne l'est celle des artistes qui ont toujours suivi la même voie sans broncher. Déjà dans les deux *Passions* du musée de Bâle, la Passion peinte et la Passion dessinée, il se montre en progrès et célèbre même un triomphe complet. Il cherche à y substituer l'esprit historique à l'esprit religieux, à représenter la Passion d'après les paroles de l'histoire sainte, non d'après la tradition; il lui ôte son caractère divin et ne peint que des

1. Elle sera prochainement gravée dans le *Zeitschrift für bildende Kunst*.

2. La même figure de femme se trouve dans un dessin du Louvre, que le catalogue place parmi les inconnus (école allemande, n° 62), et que M. Woltmann déclare être un Holbein.

CHRIST EN CROIX, PAR HOLBEIN.

(Musée de Bâle)

hommes. Aussi quelle force de pathétique n'y déploie-t-il pas! Comme dans *le Christ sur la Croix* (voyez la gravure), les gestes de l'apôtre aimé, de la Vierge, du capitaine, vont droit au cœur, et comme ce drame si simple, si vrai, nous paraît grandiose!

Dans le portrait enfin il touche dès lors à la perfection. Il suffit de nommer les portraits de Froben, de Boniface Amerbach et d'Érasme [1]. Nous avons plusieurs portraits de Froben, et MM. Waagen et Woltmann regardent comme des copies anciennes d'un original perdu le portrait en profil du musée de Bâle et celui de Hamptoncourt. — Amerbach était un ami intime de Holbein; c'est à lui que nous devons cette belle collection des œuvres du maître, noyau du musée de Bâle. Son portrait en buste, daté de 1519, passe pour le meilleur de la première période. — Érasme était également l'ami de Holbein, mais un ami qui prenait des airs de protecteur. Dans ses lettres il parle de Holbein avec une certaine hauteur, laissant sentir la distance qu'il y a d'un savant à un artiste [2]. Il eut souvent recours au pinceau du jeune maître et se trouva bien de ce choix. Les portraits dans lesquels Holbein a fixé ses traits paraissent beaucoup plus fidèles que ceux qu'ont faits de lui Quentin Matsys, Dürer, etc. Deux d'entre eux surtout attirent l'attention des connaisseurs et divisent leur admiration : celui de la collection Radnor, de Longford-Castle (daté de 1523, attribué à Matsys par MM. O. Mündler et Wornum), et celui du Louvre. Ils ont tous deux été exécutés à la même époque et ont été envoyés en Angleterre par Érasme [3], ainsi que l'établit M. Woltmann. Holbein éleva un autre monument à son savant ami, je veux parler de la magnifique gravure d'*Erasme appuyé sur le dieu Terme*, dont le bois original conservé au musée de Bâle a servi à un nouveau tirage (4e état) destiné à *Holbein et son temps* [4].

1. Le superbe portrait de Mélanchthon (collection de l'ancien roi de Hanovre) paraît être de la même époque. Il surpasse tous les autres portraits du réformateur, surtout la gravure de Dürer, et a probablement été peint d'après nature. Mélanchthon a passé une grande partie du printemps et de l'été de 1524 dans sa ville natale, Bretten, (grand-duché de Bade); de là, il entretenait une correspondance fort active avec Érasme. Il est possible que Holbein soit allé faire son portrait.

2. Étaient-ce là les rapports ordinaires des savants et des artistes du XVIe siècle? M. Woltmann le prétend et invoque l'exemple de Pirkheimer et de Dürer. Je ferai cependant observer que les lettres de Dürer à Pirkheimer sont souvent des plus irrévérencieuses, et que l'artiste ne paraît nullement disposé à reconnaître la supériorité du savant qui pour lui était plus qu'un savant, qui était son créancier.

3. « Et rursus nuper misi in Angliam Erasmum bis pictum ab artifice satis eleganti. » (Lettre d'Érasme à Pirkheimer, du 3 juin 1524.)

4. Dans le tome XXI, p. 429, nous avons donné une reproduction de cette gravure.

TRIOMPHE DE LA RICHESSE, DESSIN DE HOLBEIN.

(Musée du Louvre.)

L'illustration d'un exemplaire de l'*Éloge de la Folie* (édition de 1514 chez Froben) nous donne un autre témoignage des rapports de Holbein avec Érasme. En marge d'un passage dans lequel Érasme s'était cité lui-même, Holbein avait dessiné le portrait de son savant ami, et soit caprice, soit ironie, il lui avait donné un air tout juvénile. En parcourant le volume, Érasme le vit et s'écria : « Ohé, ohé! si Érasme était encore si jeune, il se marierait à coup sûr. » Et rendant plaisanterie pour plaisanterie, il écrivit le nom de Holbein au-dessus d'un joyeux épicurien soulevant d'une main la dive bouteille et caressant de l'autre une gaie commère. Voilà donc Holbein convaincu d'être ivrogne et débauché. Et cette accusation repose sur une boutade sans portée! Des hommes tels que Froben, Amerbach, Érasme et plus tard Morus auraient-ils admis dans leur intimité un personnage si peu recommandable? Son œuvre serait-il aussi pur et aussi irréprochable si ses mœurs ne l'avaient pas été? N'y trouverait-on pas de ces obscénités si fréquentes dans les ouvrages de ses deux contemporains suisses, Urs Graf et Manuel? Ce n'est pas à dire qu'il fut un ascète: il aimait et goûtait la vie, mais n'en abusait pas. M. Woltmann a tiré une conjecture très-ingénieuse des dessins de Holbein dans l'*Éloge de la Folie :* il savait le latin et était en état de lire l'*Encomium Moriæ* dans le texte original. S'il se l'était fait traduire, dit-il, le traducteur lui aurait indiqué les passages les plus importants, et l'artiste se serait attaché à les illustrer; il s'abandonne au contraire à sa fantaisie, et s'attaque indifféremment à un passage ou à l'autre. Bien plus, il reproduit textuellement les images et les idiotismes du latin.

Holbein exécuta de nombreuses peintures murales à Bâle; mais, sauf quelques fragments, elles ne nous ont été conservées que dans de simples dessins [1]. Un document nous apprend à quelles conditions il se

1. Il ne sera pas sans intérêt de donner la liste des Holbein de France que M. Woltmann déclare authentiques. Ce sont tous ceux du Louvre : (nos 206, 207, 208, 210, 211, 213 des tableaux; nos 515, 516, 517, 518, 639 des dessins sous verre, le plan de la façade d'une maison et *le Triomphe de la richesse,* en portefeuille,) excepté les nos 209 et 212 (tableaux). Nous n'osons pas contester l'affirmation d'un savant qui a fait une étude si approfondie de Holbein; mais nous dirons : tant pis pour Holbein s'il n'est pas l'auteur du superbe portrait de vieillard qui porte le no 209! M. Woltmann attribue en outre à Holbein deux dessins de la collection de M. Ambroise-Firmin Didot; l'un est une étude de costume, l'autre représente un homme couché devant la porte d'une prison; un portrait de la collection Czartoryski représentant, d'après M. W., le bourgmestre Jacques Meyer « au Lièvre, » et non Thomas Morus; et enfin le portrait de Nicolas Poyns, de la collection de M. de la Rosière. Il regarde comme des œuvres flamandes le portrait de Carondelet, chez le comte Duchâtel, et un portrait de femme chez le baron de Rothschild.

chargea de celles de l'hôtel de ville; ce fut, d'après le contrat du 15 juin 1521, moyennant 120 florins. Cette vaste composition ne fut pas achevée d'un seul coup; interrompue par les troubles religieux, elle ne fut terminée qu'après le retour de Holbein d'Angleterre, huit ans après avoir été commencée. Elle est, d'après M. Woltmann, le premier et le plus grand exemple de la vraie peinture historique en Allemagne; la noblesse du style et la variété de l'invention y sont également admirables. « Que l'on compare, dit-il, avec ce chef-d'œuvre de Holbein les cartons que le peuple florentin fit exécuter par Michel-Ange et par Léonard de Vinci après l'expulsion des Médicis. Comme les peintures de l'hôtel de ville de Bâle, ils étaient destinés à orner la salle du *Consiglio grande*. Ils frayèrent une voie nouvelle à l'art moderne, mais leurs idées ne sauraient se mesurer avec celles de Holbein... Les peintures de Bâle méritent d'être nommées à côté des plus grandes créations de l'art; elles sont plus qu'une œuvre artistique, elles sont une œuvre morale [1]. »

Quoique la peinture religieuse fût alors presque complétement paralysée par la réformation dont OEcolampade venait d'apporter les premières semences à Bâle, Holbein exécuta deux ouvrages de la plus haute importance, les deux *Volets monochromes de l'orgue de la cathédrale de Bâle* et la *Madone du bourgmestre Meyer*. Les volets eux-mêmes sont défigurés par une restauration maladroite faite en 1639, mais les dessins de ces volets (au musée de Bâle) nous permettent d'apprécier toutes les beautés de leur exécution. Ils montrent un côté tout nouveau du talent de Holbein, l'élément lyrique, et semblent vouloir rivaliser par l'ampleur et la gravité de leur dessin avec l'ampleur et la solennité de l'instrument qu'ils décoraient.

Les dernières années ont apporté les révélations les plus curieuses sur la *Madone du bourgmestre Meyer*. En 1865, M. de Zahn a établi dans l'*Archiv für die Zeichnenden Künste* que le tableau de Darmstadt était l'original et celui de Dresde la copie. La madone et l'enfant diffèrent complétement dans les deux tableaux : la Madone de Darmstadt est plus sérieuse, plus élevée; celle de Dresde plus gracieuse; l'enfant de Darmstadt sourit, celui de Dresde rechigne; enfin, dans la Madone de Darmstadt les têtes des personnages agenouillés sont d'admirables portraits; les mains sont d'une rare élégance, le coloris est fin et large, toutes qualités absentes du tableau de Dresde. Un premier examen avait d'abord fait adopter les conclusions suivantes : aucun

1. Notre auteur ne montre-t-il pas un peu trop de partialité pour l'*idée* contre la *forme*? Ne voit-il pas trop souvent en Holbein l'*artiste*, et trop rarement le *peintre*?

des deux exemplaires n'est une copie de la main d'un étranger, un copiste ne se serait pas permis des modifications aussi grandes; — l'exemplaire de Dresde est le plus récent des deux : il montre les efforts de

[illegible] DE LA [illegible] HALL, PAR HOLBEIN.

l'artiste pour corriger sa première œuvre; — celui de Darmstadt est seul peint tout entier de la main de Holbein; dans celui de Dresde on distingue la main d'un élève dans les accessoires et dans le groupe des fondateurs. Aujourd'hui M. Woltman va plus loin encore et déclare que le

tableau de Dresde n'a pas été fait du temps de Holbein. Il ne montre nullement, dit-il, les efforts de l'artiste pour corriger sa première œuvre ; il la gâte plutôt. Le buste de la Vierge ne remplit plus l'arc de la niche

ORGUE DE LA CATHÉDRALE DE BALE, PAR HOLBEIN.

aussi bien que dans le tableau de Darmstadt. La robe est verte, contrairement à l'usage, circonstance qui prouve une méprise de la part d'un copiste ; car la robe de Darmstadt paraît verte à cause du vernis jaune qui la recouvre, mais en réalité elle est bleue. Enfin, et ce point est capi-

tal, on peut suivre le tableau de Darmstadt jusque dans les mains de la famille Meyer, qui l'a commandé [1].

La signification de la *Madone du bourgmestre Meyer* a donné lieu à bien des difficultés, elle aussi. On composerait des volumes avec les discussions qu'a déjà soulevées l'explication de ce tableau si simple. L'un prétend que l'enfant dans les bras de la madone est un enfant malade, et que l'enfant à terre est l'enfant Jésus; un autre, que les deux sont un seul et même enfant avant et après sa guérison; un troisième, que l'enfant dans les bras de la madone est l'âme d'une défunte agenouillée devant elle, etc., etc. A propos de la publication de *Holbein et son temps*, la lutte a recommencé avec un nouvel acharnement, et M. Fechner, qui paraît avoir voué tous ses loisirs à la solution de ce problème, a derechef entassé Pélion sur Ossa [2]. Je m'arrêterai pour ma part à l'opinion de M. Woltmann; elle me paraît conforme à la saine raison et aux habitudes du peintre. L'enfant dans les bras de la Vierge est l'enfant Jésus, et l'enfant à terre celui du bourgmestre. L'ensemble, enfin, pourrait bien être un de ces tableaux votifs si fréquents à cette époque, dans lesquels les vivants et les morts de la famille étaient réunis sur une espèce d'épitaphe.

La plupart des gravures de Holbein appartiennent à ce séjour de Bâle, si fécond en chefs-d'œuvre. Nous n'en dirons qu'un mot, car cette partie de son œuvre est fort connue, et elle a été récemment en France, de la part d'un érudit compétent s'il en fut, de M. Firmin Didot, l'objet d'un examen approfondi dont nos lecteurs connaissent les résultats. La plupart des questions relatives à ces gravures sont aujourd'hui résolues : Holbein n'a jamais manié le burin, et Lützelburger a taillé le bois des plus belles pièces. Mais quel était ce Lützelburger? Lützelburger était peut-être un surnom, car un peintre, Jean Franck, figure en 1513 dans le livre rouge de la *Tribu du ciel* et de 1516 à 1519 dans les comptes du conseil, et exécute des travaux de peinture peu importants. Il pourrait bien, comme l'a prétendu Passavant, être le même que le graveur. La première mention certaine que nous ayons de lui se trouve dans une gravure (d'après le monogrammiste N. H.) représentant le *Combat de paysans contre des hommes nus*; nous y lisons : HANNS LENCZELBVRGER FVRMSCHNIDER. 1522. On lit encore son nom dans l'*Alphabet de la*

1. Ce fait a été établi par M. Woltmann dans le supplément de son livre. Il repose sur un document que lui a communiqué M. Suermondt, et sur la découverte de l'origine des armoiries placées sur le cadre.

2. Voir, par exemple, son article dans les *Jahrbücher für Kunst Wissenschaft* (livraison de juillet 1868).

Mort, et son monogramme sur le frontispice du *Nouveau-Testament*, paru en 1522 chez Wolff, à Bâle, et sur le lit de la duchesse dans les *Simulachres de la Mort*. Il est probablement mort en 1538. Plusieurs encadrements et initiales de Holbein, tous gravés sur métal en taille d'épargne, portent le monogramme J. F. C'est sans doute celui de Jean Froben, l'imprimeur, que les documents contemporains appellent souvent « chalcographus ».

Holbein a fourni le dessin d'environ 315 gravures sur bois (non compris une vingtaine d'alphabets). Il paraît avoir toujours dessiné sur le bois même, car jusqu'ici on n'a découvert ni esquisse ni dessin de ses gravures. Il ne les a que rarement signées, et seulement à deux époques différentes : à Bâle, alors qu'il avait intérêt à faire connaître son nom, et en Angleterre, alors que l'éclat de ce nom célèbre donnait plus de valeur à ces bagatelles. Leur triage est donc quelquefois assez difficile, et M. Woltmann a trouvé beaucoup à reprendre dans Passavant [1].

Les gravures nous montrent le mieux l'attitude de Holbein vis-à-vis de la Réformation. Tantôt on y voit le maître apporter aux réformateurs un concours indirect, mais précieux, en répandant comme eux la connaissance de la Bible (*Images de l'Ancien-Testament*), tantôt combattre ouvertement à leurs côtés avec les armes de la raillerie. *Christus vera lux* et le *Trafic des Indulgences* sont de vraies satires. Dans la première, les pauvres et les simples, le mendiant avec ses guenilles, le paysan avec son fléau, accourent vers le Christ pour contempler la vraie lumière; les moines, les prélats, au contraire, se détournent de lui et vont trébucher dans les ténèbres à la suite d'Aristote et de Platon, signalés à l'aversion des croyants par leur costume de Turcs. — La seconde représente deux scènes bien différentes. Dans une salle somptueuse, des prêtres, des moines se livrent au trafic des indulgences : l'un compte avec avidité les écus que lui donne un pécheur riche, l'autre repousse un mendiant qui n'a pas de quoi acheter le pardon du ciel; c'est une excellente comédie. Mais à côté l'artiste a placé une page éloquente et émue : les grands coupables

1. Parmi les nombreuses additions qu'il fait à cet auteur, nous en citerons deux d'une importance particulière : l'une est une gravure que M. His-Heusler a trouvée en 1864 parmi des estampes anonymes. Elle porte tous les caractères du maître et se trouve déjà signalée dans l'inventaire Amerbach sous le nom de Holbein. C'est un *Christ succombant sous la croix*. L'autre est une *Résurrection*, haute de deux pieds et large de deux pieds, du Cabinet des estampes de Gotha. Elle paraît reproduire, mais en l'agrandissant, un dessin de Holbein. Toutes les deux sont probablement uniques. La première a été photographiée par Braun.

M. Woltmann a également trouvé un nouvel exemplaire des épreuves des *Simulachres de la Mort* au Cabinet des estampes de Carlsruhe. Nous en connaissons donc maintenant cinq.

vraiment repentants, David, Manassé, etc., se prosternent à la face de l'univers et implorent la miséricorde de Dieu sans recourir à des intermédiaires. Ailleurs encore, dans les *Simulachres de la Mort*, dans le *Catéchisme de Cranmer*, publié en 1548, etc., Holbein flétrit les vices du clergé et prouva qu'il n'en voulait pas à la Réformation d'avoir tué la peinture d'église. Dans les *Simulachres de la Mort*[1], nous le voyons s'élever plus haut encore et rivaliser par la grandeur et la popularité de sa conception avec les deux plus grands génies du moyen âge et des temps modernes, avec Dante et Shakspeare. Nous voudrions citer les pages excellentes que M. Woltmann consacre à leur appréciation, comme aussi le chapitre dans lequel il esquisse l'histoire des représentations de danses de morts depuis le moyen âge jusqu'à Rethel, l'auteur de la *Danse de Morts de 1848*; mais notre travail doit se borner aux faits nouveaux, et nous sommes réduit à ne mentionner que l'intéressante découverte de notre auteur sur la date des *Simulachres de la Mort*. Leur composition et leur gravure ont dû être terminées avant le départ de Holbein pour l'Angleterre; cela résulte de l'examen de copies à la plume des *Simulachres de la Mort*, conservées au Cabinet des estampes de Berlin. En effet, l'une de ces copies (destinées sans doute à des vitraux) porte la date de 1527. Donc les *Simulachres de la Mort*, publiés en 1538, étaient déjà terminés avant 1527; bien plus, ils étaient déjà gravés, car ces copies sont faites d'après les gravures, elles sont retournées, et l'une d'elles reproduit sur le lit de la duchesse le monogramme de Lützelburger. Le premier voyage de Holbein en Angleterre est de 1526; n'est-il pas vraisemblable qu'il avait dès lors achevé des compositions gravées cette année ou au plus tard l'année suivante?

Avant de quitter Bâle, Holbein fit les deux célèbres portraits connus sous le nom de *Lais Corinthiaca*. Ils ont donné lieu à bien des conjectures; mais, grâce à une découverte de M. His-Heusler, on sait maintenant qu'ils représentent une dame d'Offenbourg, de mœurs assez légères, séparée de son mari. Waagen incline à voir dans ces portraits une influence flamande, et M. Hermann Grimm s'appuie sur cette opinion pour démontrer que le premier voyage de Holbein en Angleterre est antérieur à leur exécution, c'est-à-dire à 1526, date inscrite sur l'un d'eux. Il emprunte un autre argument à la lettre si souvent citée de Thomas Moore à Érasme :

1. Est-il nécessaire de répéter ici que le titre de *Danse des Morts* n'a aucune raison d'être, car les *Simulachres de la Mort* ne représentent nullement une danse? Holbein n'a dessiné qu'une seule fois une vraie danse de morts, à savoir dans un projet pour fourreau de poignard dont on connaît deux exemplaires, l'un à Bâle, l'autre au musée Schinkel, à Berlin.

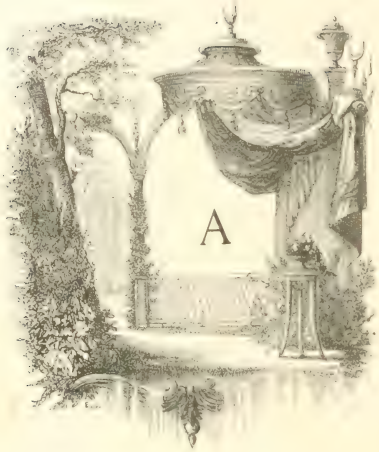
« Pictor tuus, Erasme charissime, mirus est artifex, sed vereor ne non sensurus sit Angliam tam fecundam ac fertilem quam *speràrat*. » Cette lettre est datée du 18 décembre 1525, et M. Grimm a réussi à prouver que cette date est fausse et qu'il faut lire 1524. Il tire du plus-que-parfait *sperârat* la conclusion que Holbein était déjà en Angleterre au moment où Morus écrivait, c'est-à-dire en 1524. Cette opinion est en désaccord avec tous les documents et tous les auteurs; nous nous plaisons à voir en elle un paradoxe brillamment soutenu par l'ingénieux romancier et historien d'art, et nous maintenons la date de 1526.

Ce fut sans doute la misère qui poussa Holbein à quitter sa famille et à chercher une nouvelle patrie; d'après Carel de Mander, le comte d'Arundel avait vu, en passant à Bâle, des tableaux du maître et l'avait engagé à s'établir en Angleterre; mais on croit, avec plus de vraisemblance, qu'Érasme fut la cause de ce voyage; il lui promit les recommandations les plus chaleureuses pour ses amis d'Angleterre, et l'annonça même assez longtemps à l'avance auprès de Thomas Morus. Holbein put donc s'embarquer plein des espérances les plus riantes, et qui sait si plus tard il ne célébra pas, comme le croit M. Woltmann, son départ dans ce beau dessin du musée de Francfort où il a représenté un superbe trois-mâts sur le point de quitter le port? Les matelots grimpent le long des cordages et déploient les voiles, un passager embrasse une jolie fille, un autre boit à une heureuse traversée, des musiciens donnent le signal du départ; tous s'agitent, les uns dans la joie, les autres dans la tristesse. Seul un guerrier d'une tournure imposante reste calme et silencieux; il tient son drapeau d'une main ferme; il regarde l'horizon d'un œil assuré et y entrevoit une patrie nouvelle. N'est-ce pas l'image de Holbein allant demander la fortune à une terre étrangère?

EUGÈNE MÜNTZ.

(La fin prochainement.)

BOUDOIR DE LA DUTHÉ

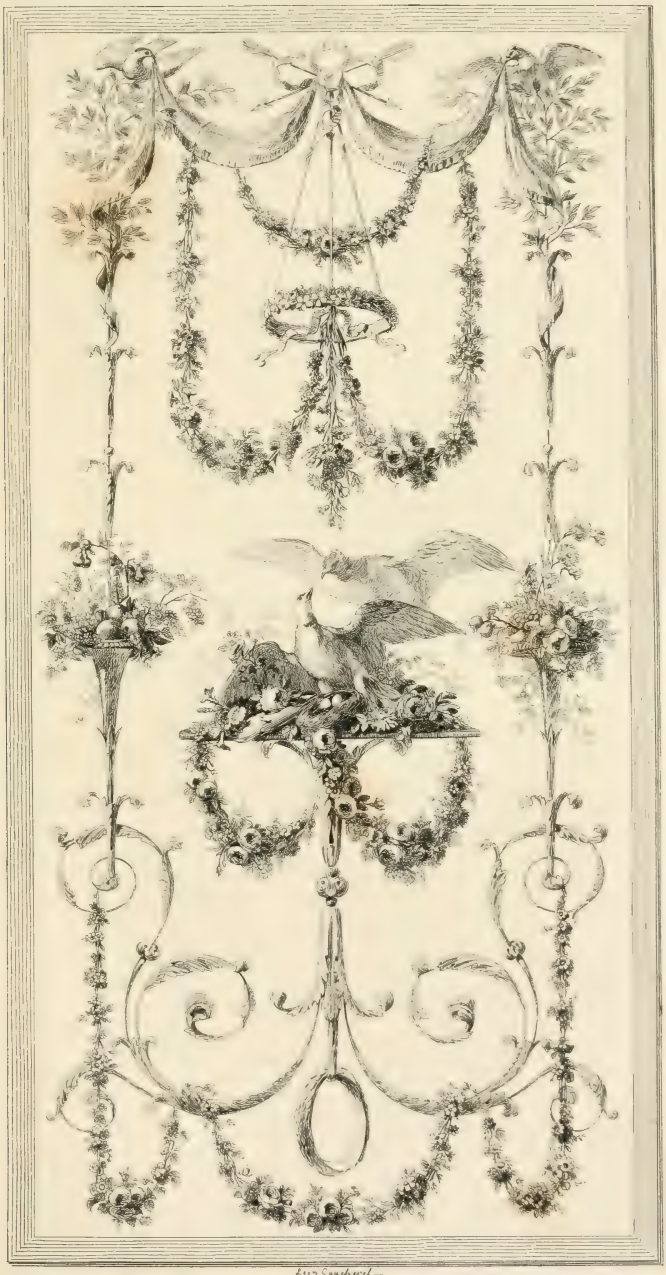


A la fin du siècle dernier, vivait à Paris une de ces élégantes créatures qui, depuis Aspasie et Poppée jusqu'à la Pompadour et la Du Barry, ont souvent régné, par droit de conquête, sur le cœur des rois et des princes. Mais alors Louis XV ne vivait plus, et Louis XVI pratiquait toutes les vertus. La charmante actrice fut donc réduite à captiver le cœur du sémillant comte d'Artois, qui plus tard devint, ce qu'on ne pouvait guère prévoir alors, l'austère Charles X.

Or, le comte d'Artois avait fait don à Mlle Duthé, dans la Chaussée-d'Antin, quartier, à cette époque, retiré, discret, d'un ravissant petit hôtel, acquis par bail emphythéotique. Rien ne fut épargné pour la décoration de cet hôtel, sur lequel vint s'abattre une vraie pluie d'or qui enfanta merveilles sur merveilles, et parmi celles-ci un délicieux boudoir, véritable bonbonnière ornée par van Spaendonck, le célèbre miniaturiste.

Qu'on se figure une douzaine de panneaux blancs, sur lesquels la main habile de l'artiste a jeté discrètement quelques flèches, quelques carquois, puis une profusion de roses, de myosotis et de papillons. Sur deux des principaux panneaux se voient deux couples de colombes, échappées aux bosquets de Trianon et aux myrtes de Louveciennes. Deux autres panneaux représentent des cygnes, souvenir de Léda, sans doute. Le reste de la décoration du boudoir ne consiste qu'en banderoles de fleurs où d'élégants papillons viennent, en voltigeant deux par deux, se nourrir du suc de la rose.

Au fond du boudoir, dans l'alcôve enguirlandée de myrtes, le système d'ornementation est tout autre. Plus de fleurs, plus d'oiseaux, mais des glaces chargées de repeter, en les multipliant, les charmes de la maîtresse du logis.



Lion Sculpt.

Imp. A. Salmon, Paris

BOUDOIR DE LA DUCHE.

(Collection de M. Doubee.)

A côté de l'alcove est la cheminée avec tablette en marbre bleu turquin, supporte par deux carquois de bronze doré et avec chambranle finement ciselé par Gouthières. Au coin de la cheminée se trouve encore une mignonne pincette d'acier, damasquinée d'or et chargée des emblèmes de la propriétaire : un carquois, des flèches et une torche qui a un faux air de celle de l'hymenée. Cette petite pincette, effrontée comme l'était, dit-on, la Duthé, arbore fièrement, à l'extrémité de ses deux branches, les royales fleurs de lis. Combien de fois le comte d'Artois, assis au coin du feu de la Duthé, s'est-il servi de ce petit instrument pour tisonner fiévreusement, tourmenté qu'il était non pas par le pressentiment de 1793, mais par les criailleries importunes de ses marauds de créanciers!

Les révolutions et les années, fort ennemies de toutes les belles choses, avaient respecté ce petit boudoir, et tout pouvait faire croire qu'il subsisterait longtemps encore comme un galant souvenir du siècle passé. Mais M. Haussmann, plus terrible pour les édifices que le temps, ce grand destructeur, en décida autrement. L'hôtel de la Duthé fut envahi, profané par les Limousins : les boiseries finement sculptées comme des dentelles, les marbres rares, les glaces précieuses, les peintures plus précieuses encore, furent saccagées et jetées çà et là. C'en était fait du chef-d'œuvre de van Spaendonck, si un heureux hasard n'avait point amené au milieu de ces démolitions, au moment opportun, un amateur émérite, dont la famille avait autrefois possédé l'hôtel de la Duthé. Apercevoir les panneaux épars du boudoir, les reconnaître et les acheter fut l'affaire d'un instant pour M. Double qui, justement fier de sa conquête, put, tout joyeux, les emporter chez lui au grand étonnement de son vendeur, incapable de comprendre comment ce boudoir pouvait être estimé si haut par un amateur, quand une commission municipale, chargée de sauver les chefs-d'œuvre mis au jour par les démolitions, aurait pu l'acheter pour quelques louis.

DE SAINT-NON.

Le Directeur : ÉMILE GALICHON.

J. CLAYE, IMPRIMEUR, 7, RUE SAINT-BENOÎT. — 181

L'HOTEL DE SOUBISE

LES BATIMENTS. — LES TABLEAUX.

LE MUSÉE.

L'HÔTEL de Soubise occupé aujourd'hui par les Archives de l'Empire, présente un des plus remarquables modèles de l'architecture française au commencement du XVIIIe siècle. La splendeur extérieure nous avertit de la richesse et du faste des anciens habitants et prépare en quelque sorte aux magnificences intérieures. Plus heureux qu'un grand nombre de palais princiers de la même époque, l'hôtel de Soubise parvint à sauver une partie des trésors que les vieux historiens de Paris énumèrent en détail. Cependant les pertes que nous avons à déplorer ne laissent pas que d'être considérables, comme nous le verrons tout à l'heure.

Toutefois, les décorations intérieures de l'hôtel nous sont parvenues assez intactes pour offrir un type distingué de l'ornementation pendant la meilleure période du règne de Louis XV ; en même temps la façade et la cour d'honneur restent l'expression la plus accomplie de l'architecture du XVIIIe siècle. Nous avons de plus ici quelques grands noms du temps, Boucher et Natoire, Carle Van Loo et Restout, et le pauvre Trémolières, qui mourut trop jeune pour tenir les grandes espérances qu'il avait données. Rien de plus intéressant et de plus rare à la fois que de rencontrer ces maîtres décorateurs dans leur vrai milieu, avec l'encadrement de dorures et de guirlandes qui leur est nécessaire. Cette bonne fortune nous est offerte à l'hôtel de Soubise, dont les plus beaux salons, occupés par les vitrines d'un musée paléographique, viennent d'être ouverts au public. Avant d'introduire nos lecteurs dans l'intérieur des appartements et de les conduire devant les peintures intéressantes qu'ils renferment, nous allons nous arrêter quelque temps à l'examen des constructions qui présentent encore, dans leurs différentes parties, les styles de trois époques bien distinctes. Puis, quand nous aurons passé en revue les peintures et les décorations intérieures, il ne sera pas sans intérêt de lire dans les élégantes vitrines qui occupent les appartements quelques pièces curieuses sur la vie et les travaux de plusieurs artistes fameux [1].

L'hôtel de Soubise prit la place de plusieurs édifices d'époques différentes. Le plus ancien remonte jusqu'à la seconde moitié du XIVe siècle. Si la majestueuse façade qui déploie ses ordres classiques sur la grande cour d'honneur a dissimulé et réduit à un style uniforme toute la partie ancienne des constructions, elle laisse cependant apercevoir, vers l'angle gauche, deux tourelles gothiques, un des derniers vestiges de l'architecture civile du XIVe siècle que Paris possède encore. Là s'élevait jadis, le long de la rue du Chaume, l'hôtel du connétable de Clisson. Des travaux récents et des restaurations intelligentes, exécutés il y a une vingtaine d'années, débarrassèrent cette vénérable porte des additions parasites

1. La *Gazette des Beaux-Arts* n'est pas la dernière à annoncer les trésors d'art des Archives de l'Empire. Longtemps avant que l'ouverture du Musée paléographique eût attiré vers eux l'attention de la presse, elle leur avait consacré une note étendue, dès le jour de son apparition, dans le premier numéro de 1859.

qui l'avaient préservée naguère de la destruction et lui rendirent à peu près son aspect primitif. La solidité des murailles, l'exiguïté et la rareté des ouvertures extérieures, et surtout cette meurtrière pratiquée au-dessus de la porte dans l'épaisseur du mur pour laisser couler sur les agresseurs, en cas de besoin, de l'huile bouillante ou du plomb fondu, ont gardé l'empreinte de la rudesse et de la violence des premiers habitants. Tout cela porte la date du XIVe siècle. Cependant l'art du moyen âge s'essaye timidement à adoucir l'aspect brutal de la demeure seigneuriale. L'arc surbaissé, les minces colonnettes à légers chapiteaux, les moulures qui encadrent la porte, et aussi la croix de pierre qui divise les fenêtres, témoignent d'une certaine recherche d'élégance et font effort pour égayer la tristesse massive des murailles.

Quelques additions modernes doivent être soigneusement distinguées de ce qui subsiste encore de l'hôtel d'Olivier de Clisson. Ainsi la lettre M qui surmonte la devise : *pour ce qui me plect*, fut ajoutée au-dessus de la porte lors de sa restauration ; cette lettre se retrouve sur le pignon aigu de la lucarne pratiquée dans le toit d'une des tourelles. Le savant Letronne, alors garde général des Archives, fit poser ces emblèmes en 1847 ; ils avaient été fournis par un cachet d'Olivier de Clisson ; on ignore leur signification [1]. Cette lettre, aussi bien que les deux médaillons placés de chaque côté de la porte et ajoutés également par Letronne, sont là pour rappeler le souvenir du premier propriétaire.

Au-dessous, dans le tympan de la porte s'épanouissent orgueilleusement les armes des Guise et à côté le blason des Joyeuse sur un manteau ducal surmonté d'une couronne. L'alliance de ces deux écussons fixe à peu près à 1611 la date de cette peinture qui n'a eu besoin, lors des restaurations récentes, que de quelques retouches peu importates. A cette époque, l'hôtel du connétable appartenait depuis plus d'un demi-siècle, après des vicissitudes diverses qu'il est inutile de rapporter ici, à la puissante maison de Lorraine.

Pour recevoir les seigneurs qui tenaient entre leurs mains les destinées de la France, l'hôtel primitif s'était considérablement agrandi ; ou plutôt on n'avait guère conservé que la porte aux deux tourelles, et l'hôtel du

1. Voyez sur cette restauration un article de M. Jules Quicherat inséré dans la *Revue archéologique* de 1847 (t. IV, p. 766). Il réunit tout ce qu'on sait de certain sur l'hôtel du connétable, et épuise toutes les conjectures sur le sens encore bien obscur de cette lettre M. On la retrouva encore, dans des réparations postérieures, formant le principal motif d'ornementation d'une frise peinte sur les murs de la chapelle et tracée aussi sur des carreaux de faïence découverts dans les fondements d'un ancien escalier. Nous ignorons le sort de ces carreaux.

connétable avait fait place à ce sombre et vaste édifice qui de son toit élevé domine encore, après plus de trois siècles, les habitations plébéiennes qui l'entourent. Pendant cent cinquante ans, jusqu'à l'extinction de la maison de Lorraine, l'hôtel de Guise ne cessa de s'accroître et de s'embellir. Il y a quelque vingt ans, avant que les nouveaux bâtiments des Archives atteignissent le coin de la rue du Chaume, on montrait encore à l'angle des anciennes constructions, en face de la fontaine des Haudryettes, une haute fenêtre située au second étage, à laquelle se rattachait une légende sinistre. De là, disait-on, le duc Henri de Guise, dans un accès de jalousie conjugale, avait fait précipiter Saint-Mégrin, son rival.

Ces vieux bâtiments, déjà diminués par l'accroissement des nouveaux dépôts d'archives et menacés d'une destruction prochaine et complète, ont vu toute leur décoration intérieure se modifier au commencement du XVIIIe siècle. Si les princes de Soubise en effet ont respecté les murailles de l'hôtel qu'ils avaient acquis, ils firent complétement disparaître l'ornementation intérieure des appartements, probablement vieillie et trop sévère au goût des seigneurs de la Régence. Il n'a été conservé de l'époque des Guise qu'un large escalier de pierre dont la rampe de fer forgé présente, comme principal ornement, la double croix de Lorraine. Tout le reste a disparu.

Sauval, dans ses *Antiquités de Paris*, nous donne en quelques mots une idée de la magnificence de cette demeure princière.

« Dans la chapelle de cet hôtel, dit-il, se voit une *Adoration*, de Saint-Martin, une *Vierge*, de Raphaël; dans la chambre de Madame, quelques peintures de Messer Nicolo [1].

« Les tapisseries sont, après celles du Louvre et du Vatican, les plus belles du monde et les plus estimées de la chrétienté; les couleurs en sont plus nettes, mieux choisies et conservées que celles du Louvre et ont été exécutées par un tapissier plus savant et meilleur dessinateur. »

Sauval se trompe à propos des peintures de Nicolo dell' Abbate qu'il appelle Messer Nicolo. Tous les historiens les placent dans la chapelle de l'hôtel, et cela en effet nous semble plus vraisemblable. On connaît la situation de cette chapelle; elle occupait l'aile gauche de la façade actuelle, tout contre les tourelles de la rue du Chaume. Rien n'a survécu des peintures de l'artiste italien; mais un des historiens de Paris, Thiéry [2],

1. Sauval, t. III, p. 10.

2. *Guide des étrangers voyageurs à Paris*, t. I, p. 581.

Tout ce passage est copié fort exactement dans le *Voyage pittoresque de Paris* de Dargenville (1749). Cet auteur donne en outre quelques détails que Thiéry n'a pas reproduits. « Le milieu de l'*Adoration des mages* est occupée par des anges qui portent

nous a conservé l'indication des principaux sujets, sans affirmer qu'il les ait vus lui-même :

« Nicolo dell' Abbate, dit-il, a représenté au plafond l'*Adoration des mages*, divisée en trois parties; sur les côtés de la porte deux *Prophètes* et sur les murs latéraux les *Pélerins d'Emmaüs*, une *Résurrection*, un *Noli me tangere* et *Saint Pierre marchant sur les eaux*. »

Mais Thiéry ne dit rien de cette *Vierge* de Raphaël, le principal honneur de cette chapelle. Faut-il donc en croire la seule affirmation de Sauval? Comment une vierge de Raphaël aurait-elle disparu sans laisser même un souvenir? Et puis quel est ce Saint-Martin dont les œuvres sont citées dans Sauval à côté de celles de Raphaël? Ne doit-on voir dans cette citation qu'une de ces erreurs de noms si fréquentes chez les historiens anciens? Sur tous ces points, nous sommes obligés de nous en tenir à la mention de Sauval et de Thiéry. Nous ne savons rien de plus.

A la fin du XVIIe siècle, quand après l'extinction de la maison de Lorraine l'hôtel fut vendu aux princes de Soubise, il est à présumer que si l'ensemble des bâtiments présentait une masse imposante, il ne possédait d'aucun côté une façade qui répondît à sa richesse intérieure. Le long de la rue du Chaume, l'hôtel avait à peu près l'aspect qu'il conserve aujourd'hui. Du côté de la rue de Paradis, il était masqué par l'hôtel de Laval qui s'élevait à l'angle de la rue du Chaume; les Guise l'avaient acquis à peu près en même temps que le manoir du compagnon d'armes de Duguesclin et l'avaient conservé. Il fallait bien loger tout le cortége de gentilshommes qui s'attachaient à leur fortune.

La première préoccupation du nouveau propriétaire fut de donner à son habitation une magnificence extérieure en rapport avec sa fortune et sa position à la cour. Décidé à ne rien épargner, il rencontra tout d'abord un obstacle imprévu qui l'embarrassa singulièrement. La rue de Braque, qui coupe à angle droit la rue du Chaume, se prolongeait le long de l'hôtel de Guise, sous le nom de rue de la Roche, et le séparait de l'hôtel de Laval. Le prince de Soubise comptait obtenir facilement la destruction du passage qui divisait sa propriété; mais, malgré son influence, il ne parvint pas à supprimer entièrement cette servitude, et tout ce qu'il put obtenir fut de faire poser aux deux extrémités de la ruelle des portes qu'on fermerait la nuit. Malgré cela, la difficulté était tout aussi grande

l'étoile que virent les mages. — J.-A. le Poutre (*sic*), peintre flamand, l'a gravée en deux feuilles. » Puis il ajoute une circonstance qui a pour nous un certain intérêt : « A l'exception du plafond, qui est dans toute sa beauté, les Boullongnes ont entièrement retouché ces peintures. »

pour l'architecte qu devait utiliser pour les besoins, ou au moins la décoration de l'hôtel, un vaste terrain séparé par une rue du corps de logis principal.

La difficulté même de l'entreprise, en obligeant l'architecte du prince, nommé La Meire, un homme de grand mérite, à faire appel à toutes les ressources de son talent, lui inspira l'idée de cette cour d'honneur qui cause encore aujourd'hui l'admiration des visiteurs. L'invention fort ingénieuse et en même temps fort simple de La Meire consistait à placer la façade de l'hôtel à l'alignement de la rue de la Roche et à convertir tout le terrain rejeté de l'autre côté de cette rue en une vaste cour monumentale. De cette manière les passants suivaient la façade de l'hôtel, sans pouvoir pénétrer dans l'intérieur. Le vaste espace qui s'étendait en avant de la façade était encadré d'un portique de colonnes corinthiennes accouplées deux à deux sur un même piédestal carré[1] et quelque peu élevé, une riche balustrade de pierre surmontait ce portique et se trouvait répétée de chaque côté du fronton de l'hôtel. En même temps les colonnes accouplées faisaient le principal motif de la décoration de la façade et, pour détacher le centre du palais, se répétaient au premier étage, mais seulement au-dessous du fronton. Si cette disposition blessait en certains points les traditions de la pure architecture classique, elle n'en produisait pas moins un très-magnifique effet et faisait de l'hôtel de Soubise une des plus riches demeures particulières de Paris[2]. Ce vaste terrain qu'il semblait impossible de rattacher à l'habitation s'y trouvait ingénieusement relié; la difficulté, en stimulant l'imagination de l'architecte, lui avait fourni l'occasion de donner une preuve éclatante de son talent.

La rue de la Roche resta ouverte longtemps encore; seulement les voitures n'y devaient point pénétrer. Les passants pouvaient à la vérité se promener dans la cour de l'hôtel; mais c'était là un bien léger inconvénient.

La Meire compléta son œuvre en ouvrant sur la rue de Paradis une entrée en harmonie avec la décoration de la cour d'honneur. Laissons la parole à un écrivain du temps, à Piganiol de la Force[3]; tous les détails de sa description sont encore parfaitement exacts aujourd'hui, sauf la

1. Un architecte, en quête de changements, a récemment abattu les arêtes des plinthes et des cubes de pierre servant de piédestaux aux colonnes. Les bases carrées sont ainsi devenues octogonales. On ne saurait assez déplorer cette manie de tout changer hors de propos.

2. M. Charles Blanc cite, dans sa *Grammaire des arts du dessin*, cette colonnade de l'hôtel Soubise montée sur piédestaux. Nous y renvoyons le lecteur (p. 139).

3. *Description historique de la ville de Paris*, 1765, t. IV, p. 333.

mention des trophées qui surmontaient la grande porte et qui n'ont pas survécu à la Révolution :

« Comme la rue de Paradis est étroite, on a pratiqué cette grande porte dans un enfoncement circulaire qui en rend l'aspect plus majestueux et plus facile. Elle est décorée de chaque côté de deux groupes de colonnes corinthiennes, avec leurs couronnements en ressaut sur lesquels on a placé une statue d'*Hercule* et une de *Pallas* qui ont été sculptées par *Coustou* le jeune et par *Bourdy*[1]. Au milieu de l'attique sont les armes de Rohan-Soubise. Plusieurs trophées d'armes dont on a orné les côtés servent d'accompagnement et terminent cette décoration[2].

« La cour est si spacieuse et si bien décorée, qu'il n'y en a point dans Paris qui lui soit comparable pour l'étendue et pour la décoration. Un entablement continu, soutenu par des colonnes couplées, d'ordre composite, règne au pourtour et forme un corridor à la faveur duquel on peut aller à couvert. Sur cet entablement règne une balustrade, avec les massifs sur les colonnes.

« Cette cour est terminée par une grande façade d'architecture qu'on a plaquée contre l'ancien édifice pour en cacher la difformité. Deux différents ordres d'architecture ont servi à cette décoration : au rez-de-chaussée sont huit colonnes couplées d'ordre composite, entre lesquelles sont trois grandes portes cintrées qui conduisent dans le vestibule peint par le sieur *Brunetti*[3]. Le même nombre de colonnes, mais d'ordre corinthien forme un second ordre sur le premier, et l'un et l'autre sont terminés par un fronton triangulaire dans le tympan duquel sont les armes de Rohan-Soubise, sculptées par Lorrain[4]. Sur ce fronton sont deux figures à demi couchées et dans les encoignures sont des groupes de génies. Pour raccorder ce grand corps d'architecture avec le péristyle

1. Blondel, dans son *Architecture française* (t. II), soutient que les figures de la porte d'entrée étaient toutes deux de Guillaume Coustou le père. Dargenville, dans son *Voyage pittoresque de Paris* est de l'avis de Piganiol.

2. Si la Révolution n'a épargné aucune des figures qui formaient la décoration de cette porte, nous pouvons cependant connaître leur disposition et juger de l'effet général par une « vue de l'hôtel de Soubise, » dessinée et gravée par Rigaud vers 1741 et qui se trouve à la Chalcographie du Louvre.

3. Thiéry parle aussi de ces peintures.

4. Robert le Lorrain. Voyez la biographie de cet artiste écrite par Louis Gougenot et publiée dans la précieuse collection des *Mémoires inédits sur les artistes français*. Paris, Dumoulin, 1854. 2 vol. in-8. (T. II, p. 210). La biographie nous apprend que les principaux travaux de ce sculpteur se voyaient au château de Saverne et au palais épiscopal de Strasbourg. Ils lui avaient été commandés, détail qui prend ici un certain intérêt, par le cardinal de Rohan.

qui règne au pourtour de la cour, on a mis de chaque côté des groupes de colonnes sur l'entablement desquelles on a placé les figures des Quatre Saisons qui ont chacune l'attribut qui leur convient. »

L'admiration de Piganiol de la Force pour l'œuvre de La Meire n'a rien d'exagéré, et un des critiques les plus compétents de notre époque, M. Charles Blanc, estime ce portique l'un des plus charmants ouvrages de l'architecture française, n'étaient les piédestaux élevés qui servent de soubassement aux colonnes. Encore faut-il observer à ce propos qu'ils servent à dissimuler la différence de niveau du sol qui varie d'un mètre au moins de l'entrée de la cour à la porte de l'hôtel. Commencé en 1706, l'hôtel de Soubise ne fut complétement terminé et décoré que vers 1738 ou 1740[1]. C'est au moins la date inscrite sur la plupart des tableaux que nous allons examiner tout à l'heure. La Meire ne put voir l'achèvement de l'entreprise qu'il avait si heureusement commencée; il mourut, et Boffrand continua son œuvre. Nous devons à ce dernier un certain nombre de gravures reproduisant dans le plus grand détail tous les motifs de la décoration des principaux salons. On comprendra quelles précieuses indications ces planches ont fournies pour la restauration des appartements.

Cependant, avant de pénétrer dans l'intérieur du palais, nous signalerons à nos lecteurs une singularité architecturale, singularité de bien mauvais goût d'ailleurs; bien qu'extérieure à l'hôtel, elle se rattache cependant directement à sa construction. Sur la rue du Chaume, s'élevait le couvent des Pères de la Merci. Au milieu du XVIIIe siècle, il voulurent faire rebâtir leur église qui occupait l'angle de la rue de Braque. Boffrand fut chargé de l'entreprise. Il se proposa, dit Piganiol de la Force, de faire servir cette construction à l'embellissement de l'hôtel de Soubise, et, dans ce but, il éleva un portail vraiment monumental. Mais comme la largeur de la rue ne laissait pas aux colonnes une épaisseur proportionnée à leur hauteur, il diminua leur saillie en leur donnant un fût ovale, « seul exemple dans Paris de cette licence, » ajoute Piganiol. Dargenville attribue ces colonnes ovales à Cottard. On peut encore observer, en avant du magasin de charbon qui a remplacé la chapelle de la Merci, la forme excentrique de ces fûts de colonnes, tronqués aujourd'hui à deux mètres du sol.

1. Nous déplorons vivement la singulière fantaisie qui prit récemment à un architecte de couper la ligne du toit en élevant le faîtage des constructions qu'il dissimulait et de décorer ce pignon indiscret d'un horrible monument de zinc surmonté d'un paratonnerre. De semblables hérésies devraient être interdites; elles déshonorent des édifices dont on ne devrait point ainsi abandonner le sort à des caprices si dangereux.

Nous voici dans le vestibule de l'hôtel. Le prince de Soubise habitait tout le rez-de-chaussée, les grands appartements de réception et la demeure de la princesse occupaient le premier étage. Nous avons vu qu'un peintre italien, Brunetti, avait été chargé de décorer l'escalier. Il l'avait couvert de perspectives champêtres dont il ne reste plus vestige. Dargenville mentionne aussi des figures, des colonnes, des masques, et d'autres ornements si habilement figurés, qu'ils paraissaient être de relief. Tout cela a disparu avec les paysages. L'escalier a été complétement refait et changé. On vantait beaucoup son ancienne disposition[1]. L'œuvre de nos architectes modernes ne mériterait pas les mêmes éloges.

Les appartements du prince de Soubise donneront asile, d'ici à peu de temps, à un musée sigillographique qui ne sera pas une des moindres curiosités des Archives. On y travaille depuis de longues années, et la collection compte au moins quarante mille types différents. Va-t-on, pour cette destination, rendre à l'ancienne chambre du prince sa décoration du XVIIIe siècle, comme on a fait pour les appartements supérieurs? Il faut le souhaiter. Si l'on veut tenter cette nouvelle restitution à l'aide des dessins de Boffrand, on en possède déjà les principaux éléments : les sculptures du plafond sont en assez bon état, les deux grandes colonnes en bois sculpté qui séparaient l'alcôve du reste de la chambre, nous sont parvenues, sinon intactes, du moins presque complètes. Il ne reste qu'à retrouver la place de chaque morceau. On possède aussi bon nombre de portes et de boiseries des anciens appartements. Sur quelques-unes sont délicatement sculptés des sujets tirés des *Fables* de La Fontaine ; d'autres sont chargées de figures d'une extrême finesse ; certains panneaux n'ont pour toute décoration que des motifs de feuillage, ou des attributs ; mais il n'en faut pas davantage pour reconnaître que jamais aucun temps n'a poussé aussi loin la grâce, l'intelligence de l'art décoratif. Nous ne tenterons pas de décrire ces ravissants débris ; nous trouverons bien autre chose au premier étage, et toute description ne donne qu'une idée bien vague de ces détails exquis. Il faut, pour les apprécier, avoir les

1. Les mémoires du duc de Luynes nous apprennent que l'escalier de son hôtel, rue Saint-Dominique, était construit sur le même plan que l'escalier de l'hôtel Soubise. Il était du même architecte.

originaux ou au moins des dessins exacts sous les yeux; puisque Boffrand a traduit toute la décoration de ces salons d'une manière bien plus précise que nous ne saurions le faire, contentons-nous d'y renvoyer le lecteur, sans tenter avec le graveur une lutte inégale et inutile [1].

Dargenville donne une description sommaire des appartements du prince et des tableaux qui les décoraient. C'est la plus complète qui nous soit parvenue. On y reconnaît plusieurs toiles placées aujourd'hui à l'étage supérieur.

Au rez-de-chaussée subsiste encore, presque intact, un salon ovale sans dorures [2], orné de grands sujets allégoriques en stuc représentant la Peinture et la Poésie, la Musique, la Justice, l'Histoire et la Renommée, par M. Adam l'aîné et la Politique avec la Prudence, la Géométrie, l'Astronomie, les Poëmes épique et dramatique, par J.-B. Le Moyne [3].

Prochainement le musée sigillographique viendra y prendre place. Ne nous y arrêtons pas maintenant, car il n'est pas accessible au public, pas plus que la petite pièce ornée de peintures en camaïeu bleu qui servit probablement de cabinet au secrétaire du prince. Dans tout cet appartement, malgré l'élégance exquise de la décoration, on remarque comme une affectation de simplicité qui fait contraste avec l'opulente richesse des salles du premier étage.

Laissons donc ce rez-de-chaussée fermé aux visiteurs, et arrivons aux appartements de gala où l'architecte a dû faire appel à toutes les ressources de son imagination, pour créer la décoration la plus riche et en même temps la plus variée. Nous allons y trouver le musée paléo-

1. MM. Noblet et Baudry, éditeurs, ont publié une série de planches gravées d'après les appartements de l'hôtel de Soubise dans l'*Art architectural en France, époque de Louis XV*. Ces planches, au nombre de sept, ont été gravées sous la direction et d'après les dessins de M. Rouyer, architecte, par M. Sellier. Elles représentent : 1° le plan des appartements du premier étage; 2° le développement d'une partie du salon ovale de cet étage; 3° la décoration du plafond de ce salon; 4° l'un des côtés de la chambre à coucher; 5° le détail d'un panneau sculpté du salon; 5° et 6° des profils de boiseries du salon et de la chambre à moitié d'exécution. Ces planches sont inférieures à celles de Boffrand quand elles reproduisent les mêmes motifs. Chose singulière! la gravure du plafond du salon ovale dans Boffrand et dans les dessins de M. Rouyer présente des différences considérables de détail.

2. Les cadres des glaces et les bois des meubles seulement, nous dit Boffrand, étaient dorés; tout le reste était peint en blanc « mêlé de gris de lin adouci et verni ». Il en était de même de la chambre à coucher du prince.

3. Voyez le *Voyage pittoresque* de Dargenville. Toutes ces allégories existent encore; mais singulièrement alourdies par les couches de peinture qu'y ont déposées des restaurations nombreuses.

graphique auquel nous reviendrons tout à l'heure. Pour le moment, ne nous occupons que des peintures; et d'abord disons quelques mots de celles qui existaient jadis et qui ne nous sont pas parvenues.

Le dessin de Boffrand qui représente le fond de la chambre du prince, au rez-de-chaussée, nous montre l'alcôve décorée de deux portraits de femmes à mi-corps, probablement des portraits de famille. Nous ignorons à quelle époque ils ont été enlevés de l'hôtel et ce qu'ils sont devenus.

Les historiens de Paris mentionnent, parmi les peintures de l'hôtel, des tableaux de Lemoine et de Nattier qui ne s'y trouvent plus. Peut-être les deux portraits de femmes indiqués par Boffrand dans la chambre à coucher du prince étaient-ils dus au pinceau de Nattier [1]. Nous en sommes réduit sur ce point aux conjectures.

Les Archives de l'art français [2] ont publié une note détaillée de dix-sept portraits commandés au peintre Blanchard au prix de cent livres pièce. Un certain nombre de ces portraits ornait ce grand vestibule occupé par la première partie du musée; on l'appelait autrefois la grande antichambre. On en a fait de nos jours une salle des gardes; peu importe d'ailleurs.

Parrocel avait peint les fonds de douze portraits de Blanchard, représentant les princes de la maison de Soubise et destinés à garnir les panneaux de cette vaste antichambre. Blanchard ne devait manquer ni de talent, ni de réputation, pour que Parrocel, qui n'accordait ordinairement sa collaboration qu'à Rigaud, acceptât une association avec lui. Parmi ces dix-sept toiles d'un même artiste, dont il ne reste plus vestige aujourd'hui, figurent des portraits du Roi (sans doute Louis XIV), de François Ier et de Henri IV. Les ancêtres des Soubise commencent par les ducs de Bretagne auxquels cette famille cherchait à se rattacher. Enfin notons dans Dargenville, fidèlement reproduit par Thiéry, l'indication d'un grand tableau de Parrocel le père, représentant le père du prince à cheval. Il s'agit évidemment du père du maréchal, favori de Louis XV.

Dans la chambre de la princesse, l'alcôve était décorée de deux tableaux à figures qui ont disparu. D'après la gravure de Boffrand, ces peintures représentaient probablement des compositions tirées de l'his-

1. Dargenville et Thiéry semblent confirmer encore cette supposition. Ce dernier, qui continue à copier son devancier, dit en effet : « On voit dans les appartements du rez-de-chaussée le portrait du feu cardinal de Rohan, par Rigaud; celui d'une jeune princesse par Nattier. » Voilà qui s'accorde bien avec la gravure de Boffrand. Peut-être cette jeune princesse est-elle la même qui se trouve ainsi désignée sur le livret du Salon de 1741 : « Grand portrait de Mme la princesse de Rohan, tenant un livre. »

2. Tome II, p. 145.

toire sainte, exécutées dans le goût de Van Loo. Aucun document ne nous a conservé le nom de leur auteur. Thiéry cite encore, parmi les tableaux de l'hôtel que nous ne retrouverons pas, la *Querelle de Neptune et de Pallas*, par Restout, *Jupiter et Junon*, par Carle Van Loo, enfin la *Thèse allégorique de l'abbé de Ventadour*, peinte en grisaille par François Lemoyne et gravée par Cars.

Nous pourrions, toujours d'après notre guide Dargenville, énumérer encore plusieurs peintures qui ne se retrouvent plus; mais nous craignons d'abuser de la patience de nos lecteurs, et nos citations suffisent amplement pour donner une idée du luxe intelligent qui avait présidé à la décoration de toutes les pièces. Partout les portes sont surmontées d'ingénieuses allégories, d'agréables compositions ou bien de scènes champêtres, le tout encadré de trumeaux dessinés spécialement pour l'hôtel et couverts de riches dorures.

Les tableaux qui ornaient jadis l'hôtel de Soubise, et qui ont survécu à toutes les vicissitudes des révolutions, sont au nombre de vingt-huit. L'école décorative du XVIIIe siècle s'y trouve représentée par ses maîtres les plus marquants. Tous les artistes ici réunis, après avoir remporté les plus hautes récompenses de l'École, ont été admis à peu près vers la même époque dans l'Académie de peinture ; plusieurs sont parvenus aux plus hautes positions et à une réputation européenne, comme Carle Van Loo et F. Boucher. Boffrand le dit dans la courte notice qui précède ses planches : « Tous les tableaux sont originaux d'habiles peintres de l'Académie, dont les figures sont de grandeur naturelle. »

Rien n'avait été épargné, on le voit, pour que la décoration intérieure répondît à la magnificence de la cour d'honneur et de la façade. Si toutes ces peintures ne sont pas d'un égal mérite, si quelques-unes nous paraissent indignes du nom et de la réputation de leur auteur, en compensation nous en rencontrerons d'autres qui ne dépareraient aucun musée et qui donnent une idée très-favorable de l'école du XVIIIe siècle. Le Louvre ne possède aucune toile de Trémolières; on en connaît fort peu de cet artiste. Ses œuvres principales sont à Lyon et ici. Trémolières d'ailleurs, on le sait, après avoir donné de belles espérances, mourut fort jeune. Les cinq tableaux que conservent les salons de l'hôtel de Soubise sont datés de ses dernières années et peuvent ainsi donner une idée de son talent au moment de sa complète maturité.

Voici la liste des artistes qui ont travaillé aux décorations, presque toutes formant dessus de porte, de l'hôtel de Soubise :

Boucher a sept toiles;

Trémolières, cinq;

Restout, quatre;

C. Van Loo, quatre;

Natoire occupe à lui seul un salon tout entier. Les huit compositions qu'il a consacrées aux épisodes de la légende de Psyché passent pour son chef-d'œuvre. Il est incontestable que nulle part il n'a donné une idée aussi avantageuse de son talent et il ne s'est approché aussi près du maître de cette école, de François Boucher.

Notons aussi que la plupart de ces tableaux se sont succédé aux Expositions de l'Académie de 1737 à 1740. Les livrets en font foi. Nous n'aurons garde d'omettre cette circonstance, chaque fois que l'occasion s'en présentera. La mention du livret équivaut à une date et, dans certains cas, elle sert à préciser le sujet douteux d'un tableau.

Si l'on compare les artistes du règne de Louis XV aux maîtres des grandes époques, sans nul doute le rapprochement les écrase; mais contentons-nous de voir en eux des décorateurs charmants, entraînés sur une pente dangereuse par le mauvais goût de leur temps, et cependant doués de qualités attrayantes auxquelles plusieurs ont joint un incontestable talent.

« N'est pas Boucher qui veut, » disait David, et il avait bien raison. Quels artistes aujourd'hui, parmi les imitateurs de ces peintres de boudoir, dont il est de bon goût de médire, quels artistes possèdent l'entrain, la finesse et la grâce de certaines œuvres de Boucher? Certes, il ne faut pas tout accepter indifféremment; il est nécessaire de faire un choix. Parmi les sept Boucher des Archives, nous trouverons des toiles médiocres, presque mauvaises; mais d'autres pourraient avec raison être rangées parmi ses meilleures œuvres dans le genre décoratif. Nous allons donner une description et une appréciation sommaire de chacune de ces peintures.

Boucher. — 1° Au fond de la première salle du musée, au-dessus de la porte qui conduit à la seconde pièce, un sujet mythologique (tous ceux qui vont suivre seront conçus dans le même esprit) représente l'*Aurore et Céphale*. La déesse, entièrement nue et la tête surmontée d'un croissant, est assise sur des draperies jaunes et blanches; elle semble vouloir retenir son amant. Il se prépare à la quitter et à partir pour la chasse, où l'appellent les aboiements de deux chiens, dont les têtes apparaissent au milieu des herbes touffues; son char, à moitié caché par les nuages, et attelé de coursiers, est confié à la garde de deux Amours. Le jeune chasseur est vêtu d'une riche cuirasse bordée d'une frange d'or et à moitié recouverte par une draperie rouge; sa main gauche s'appuie sur un grand arc; de l'autre il caresse encore la jambe de sa maîtresse.

La composition ingénieuse et facile, la couleur claire et en même temps harmonieuse, rappellent déjà les meilleures qualités du maître. Ce tableau est signé en bas, à droite : *F. Boucher*. Le sujet de cette composition est indiqué par le livret de l'Exposition de 1739 où elle est ainsi désignée : « Un tableau de forme chantournée, dessus de porte pour l'hôtel de Soubise représentant l'Aurore et Céphale, par M. Boucher, professeur. » C'est le seul des tableaux ici conservés et exposés aux Salons du temps, dont la destination soit aussi explicitement mentionnée.

2° *Vénus au bain*, placée dans la seconde pièce, au-dessus de la porte d'entrée. De tous les Boucher ou, pour mieux dire, de tous les tableaux que l'hôtel de Soubise a conservés, celui-ci est incontestablement un des plus intéressants et en même temps des plus défectueux au point de vue du dessin. La composition par elle-même est insignifiante. Vénus vient de descendre d'un char recouvert d'étoffes cramoisies, où on aperçoit deux colombes; de la main droite elle retient sur son sein une draperie blanche et de l'autre s'appuie contre un tertre mousseux; elle se penche comme pour se mirer dans la source où trempe un de ses pieds. Cette pose produit des raccourcis dont l'artiste ne s'est pas tiré avec bonheur. La cuisse et l'attache du genou sont particulièrement d'un dessin affreux. Devant elle un petit Amour à carquois, tout joufflu et tout rose, contemple les formes divines de sa mère. Au ton doux et chaud de cette chair nacrée, à la transparence de la peau, délicate et veloutée comme le duvet d'un fruit, à la grâce de l'attitude, à l'harmonie de la couleur, fausse en certains tons, mais sans aucune dissonance, nous retrouvons Boucher tout entier et avec ses meilleures qualités. Qu'on reprenne le dessin de certaines parties, la critique aura beau jeu; mais ce tableau n'en reste pas moins une œuvre décorative qui a, malgré tout, de la vie, du charme, de l'éclat, qui surtout se marie admirablement avec toute l'ornementation du salon. Ajoutons que ce tableau figurait au Salon de 1738 sous ce titre, qui ne laisse pas de doute sur son identité : « Un tableau chantourné représentant Vénus qui descend de son char soutenue de l'Amour pour entrer au bain, par M. Boucher, professeur. »

3° Dans la chambre à coucher, au-dessus de la porte d'entrée, se voit un Boucher signé comme le précédent; mais quelle différence! La peinture tout entière a poussé au noir; les chairs ont perdu cette fleur de jeunesse, cette fraîcheur mate qui fait le principal mérite de Boucher. L'aspect dur et sombre de ce tableau ne s'explique que par les vicissitudes qu'il a dû éprouver. Il nous montre trois femmes assises sur les nuages, dans le costume primitif que Boucher donne à ses déesses, agaçant un petit Amour couché au milieu d'elles. Probablement c'est le tableau attribué

par Dargenville à Trémolières : *les Grâces présidant à l'éducation de l'Amour*. Cette confusion de noms n'a rien d'extraordinaire. Les historiens de Paris ont bien d'autres méfaits sur la conscience. Cette composition rappelle un tableau de la galerie de Morny bien supérieur à celui-ci. Qu'on ne s'étonne pas trop de voir ces nudités s'étaler dans les appartements de réception aux places les plus apparentes. Les mœurs de l'époque ne péchaient pas par excès d'austérité; d'ailleurs les artistes ne pouvaient-ils pas invoquer l'exemple des maîtres du XVIe siècle, les peintures du parloir de l'abbesse à Parme et de la Farnesine à Rome? Si les contemporains de Léon X, voués à la vie religieuse, ne se montraient pas plus sévères sur l'interprétation libre du paganisme, on serait mal venu de se scandaliser des nudités que les duchesses de la cour de Louis XV souffraient dans leurs appartements.

La chambre à coucher est particulièrement riche en œuvres de Boucher. Nous y trouvons encore deux compositions d'un genre différent de celles que nous avons examinées jusqu'ici.

4° et 5°. Les églogues qui décorent l'alcôve occupaient autrefois une autre place, comme le témoigne la gravure de Boffrand qui représente le fond de cette pièce. Peu importe d'ailleurs : ces deux scènes pastorales, où l'intervention plus directe de la nature et de la campagne fait mieux sentir la fausseté du genre, paraissent bien à leur place dans l'alcôve de la chambre de parade. Je ne tenterai pas une description superflue. Vous connaissez ce paysage d'Arcadie où un berger à veste de satin, avec une houlette tout enrubannée, offre une cage en avouant sa flamme à une bergère ingénue et court vêtue. Vous avez déjà rencontré maintes fois ces arbres bleus, ces moutons bien propres et bien peignés, ces ruines décentes et souriantes. Ces peintures bien conservées auraient sans doute un grand succès d'enchères auprès des amateurs mondains, qui consultent plus la mode que le mérite réel, plus même leur vanité que leur goût. Quant à nous, rien ne nous déplaît plus dans cette école conventionnelle que cette interprétation bizarre de la campagne et de ses habitants. L'artiste est sorti de son élément; les chairs nues et frémissantes, les corps souples et voluptueux lui conviennent mieux que ces aspirations champêtres dont les deux sujets que nous avons sous les yeux offrent d'ailleurs un type très-distingué.

En traversant le salon ovale et en entrant dans l'avant-dernière salle du musée, nous avons au-dessus de notre tête le dernier Boucher authentique que puisse voir le public.

6° *Mercure faisant l'éducation de l'Amour* (Salon de 1738). Mollement étendu sur les nuages, il lui enseigne la musique. Son caducée n'est

pas loin. Cette peinture présente certaines qualités rares chez Boucher. Le dessin et le modelé ont été l'objet d'une étude et d'un soin particuliers. Il semble que l'artiste ait voulu faire ses preuves comme dessinateur. Ce tableau, d'ailleurs, est incontestablement bien supérieur à ceux de Trémolières, de Van Loo et de Restout réunis dans la même pièce. Toujours on reconnaît le chef de l'école. (Tous ces tableaux portent une signature très-apparente.)

7° Un *Paysage*, signé aussi *F. Boucher*, attend dans une des pièces du rez-de-chaussée l'ouverture du musée sigillographique. Sur une colline boisée, les ruines d'un vieux château qui cachent le soleil à son déclin, un ruisseau encaissé, bordé de roseaux épais aux reflets bleuâtres et de saules bizarrement contournés, deux ponts rustiques, quelques moutons, des vaches, un moulin, enfin tout ce qui peut se rencontrer dans un paysage, se trouve ici entassé. Il n'y manque même pas le berger et la bergère avec leurs costumes tendres, leurs rubans et leurs minois langoureux. Au moins ici n'ont-ils que peu d'importance, et c'est cela sans doute, non moins que la verve de l'exécution et le chaud rayonnement du soleil couchant, qui nous fait préférer ce paysage aux fades pastorales de la chambre à coucher. Nous trouvons aux livrets de 1739 et de 1740 des désignations auxquelles notre paysage peut indifféremment se rapporter.

Ce dernier paysage de Boucher faisait pendant probablement à celui de Trémolières, qui malheureusement est demeuré jusqu'ici dans un magasin. Il serait à désirer que la prochaine ouverture du musée sigillographique le rendît facilement accessible au public, moins peut-être à cause de son mérite que pour faire un peu connaître un artiste estimable dont le Louvre, nous l'avons déjà dit, ne possède pas un seul tableau.

Trémolières. — 1° Ce paysage, signé et daté : *Trémolières, 1738*, nous donne l'orthographe exacte du nom de l'artiste : cette orthographe est la même dans tous les autres tableaux de l'hôtel. Tous sont datés de 1737 ou de 1738, de même que les Natoire du salon ovale. Cela fixe à peu près l'époque de l'achèvement de l'hôtel et de la décoration des salons. Les toiles de Boucher et de tous les autres artistes qui travaillèrent pour le prince de Soubise appartiennent évidemment au même temps.

Pour en revenir à notre paysage, nous y retrouvons les mêmes éléments que dans celui de Boucher : des coteaux boisés, des moutons et des chèvres, des bergères à rubans, un ruisseau formant cascade, un pêcheur à la ligne, une statue accroupie qui s'élève sur un fond de feuillage, tout cela éclairé d'un beau soleil doré. La peinture, plus molle et

plus enveloppée que celle de Boucher, a un aspect réel et chaud. Déjà nous pouvons juger que l'artiste possédait vraiment le sens de la décoration.

2° Le sujet mythologique qui surmonte la porte de la première salle du musée porte la signature et la date de 1737. Le livret de 1738 nous apprend que ce tableau représente l'*Hymen d'Hercule et d'Hébé, enchaînée par l'Amour avec des guirlandes de fleurs*. La signature est écrite sur la massue. Le dieu, tout enguirlandé de fleurs, presse la jeune femme dans ses bras avec un mouvement passionné. Sur ses genoux est jetée la dépouille du lion de Némée. Deux Amours arrivent derrière le héros, portant une torche, emblème facilement intelligible; au premier plan, un autre Amour, tenant une haute aiguière d'or, regarde le couple amoureux. La composition est habile; seule, la guirlande qui enlace les deux personnages comme un serpent produit un effet déplaisant. La couleur ne manque ni d'éclat ni de vigueur. Enfin cette peinture, entre toutes celles que nous voyons ici, donne l'idée la plus favorable du mérite de Trémolières.

3° On ne saurait d'ailleurs bien apprécier l'artiste d'après le tableau qui fait face au Boucher de la chambre à coucher. Évidemment la peinture a beaucoup souffert des restaurations. Pâle et sans accent, elle fait une opposition complète avec le tableau que nous décrivions tout à l'heure, bien qu'on y remarque une certaine noblesse, une recherche de style assez rare à cette époque. Minerve, coiffée d'un casque à plumes et vêtue de riches draperies bleues et roses, enseigne la tapisserie à une nymphe accroupie à ses pieds. Deux Amours déploient une riche broderie que l'élève cherche à imiter. Signé et daté : 1737. Ce tableau fut exposé au Salon de 1737.

Il nous souvient avoir lu dans la *Gazette des Beaux-Arts* (tome XXI, p. 413) que Joshua Reynolds remarqua au Luxembourg un tableau de Trémolières représentant *Minerve instruisant une jeune fille*. Serait-ce celui que possède l'hôtel de Soubise? Le bref signalement du tableau du Luxembourg ne permet pas de l'affirmer. Peut-être l'artiste a-t-il reproduit plusieurs fois le même sujet; peut-être un amateur lui avait-il demandé une répétition d'une toile estimée.

4° Vis-à-vis l'entrée de l'avant-dernière salle du musée, *la Sincérité*, à demi couchée, dans un costume fort primitif, tient d'une main son miroir, l'autre est posée sur un livre entr'ouvert où on lit : *les Caractères de Théophraste*, et au feuillet suivant : *la Sincérité*. Trois petits Génies éparpillés çà et là complètent le tableau. La déesse laisse à désirer sous le rapport de la beauté; le dessin est mou, la coloration pâle.

Peut-être l'ensemble a-t-il souffert de quelque restauration; quoi qu'il en soit, ce tableau nous paraît inférieur aux précédents. Signé et daté : 1737. Le livret de 1737 désigne ainsi cette toile : « *les Caractères de Théophraste*, aussi ceintrée par M. Trémolières, adjoint-professeur. »

5° Dans le futur musée sigillographique, au rez-de-chaussée de l'hôtel, se trouve un cinquième tableau de Trémolières, signé et daté de 1737. Il est fâcheux qu'il n'ait pu être exposé jusqu'ici, car c'est un des tableaux qui donnent du talent de l'artiste la meilleure opinion. Diane, la tête surmontée du croissant, enlève le carquois de l'Amour pendant son sommeil. C'est *Diane désarmant l'Amour*, dit le livret de 1737. Comme dans les autres peintures de Trémolières, la touche est molle et la couleur très-claire; une certaine habileté dans l'arrangement, un mouvement heureux dans la figure principale, des draperies d'un ton lumineux et fin, une jolie figure d'enfant qui dort ramassé sur lui-même, telles sont les qualités dominantes de ce cadre, qui, à en juger par ses dimensions restreintes, devait surmonter une porte des petits appartements.

D'Argenville parle de deux autres peintures de Trémolières qu'il nomme *Caprices*, et qui, d'après lui, avaient été faites pour le prince de Soubise. Il n'en reste absolument que cette seule mention [1].

Restout. — Des quatre compositions de Restout qui ont survécu aux métamorphoses de l'hôtel, deux seulement sont exposées dans les salles ouvertes au public : toutes deux assez médiocres. La première, au fond de la première salle du musée à gauche, représente *Neptune et Amphitrite*, assis sur leur char marin et entourés de Tritons: l'un d'eux offre

1. Les décorations exécutées par Trémolières pour l'hôtel de Soubise sont encore énumérées dans la biographie de l'artiste par le comte de Caylus, publiée parmi les *Mémoires inédits sur les artistes français* dont nous parlions déjà plus haut. Le passage mérite d'être cité en entier : « Je me contenterai de vous rapporter la liste de ces derniers (les tableaux faits pour l'hôtel de Soubise) : *l'Éducation de l'amour, Hercule et Omphale, Minerve qui montre à travailler à une jeune fille, la Sincérité accompagnée de trois Génies*. Ces tableaux, qui ne font qu'une petite partie de ceux que plusieurs grands maîtres firent en même temps pour ce beau palais, y tiennent une place honorable. On y voit une composition élégante, un génie facile et une assez bonne couleur, quoique, en général, on puisse reprocher à l'auteur de n'avoir pas mis assez de sang dans les teintes de chair, et, sous prétexte de répandre de l'air dans ses tableaux, de les avoir tenus un peu trop clairs, ce qui empêche que les objets ne prennent du relief et du corps. Sans doute qu'avec l'ardeur qu'il avait pour l'étude il aurait acquis un savoir plus profond dans le dessin. » Nous devons avouer que les critiques du célèbre amateur ne manquent pas de justesse.

des coquilles remplies de coraux et de perles, un autre conduit les chevaux du char. Ce tableau fut exposé en 1738. L'aspect général est déplaisant; la figure de la déesse a des reflets verdâtres; elle manque d'élégance et de charme; on dirait une vulgaire grisette avec des teintes de cadavre. Signé, sur le revers de la coquille qui forme le char : *Restout, 1736.* Un autre tableau de Restout, également signé, se trouve au fond de l'avant-dernière salle du musée. Plus médiocre encore que le premier, il représente un sujet qui serait assez difficile à expliquer si le livret de 1737 ne nous en donnait le sujet : *le Secret et la Prudence*, symbolisés par deux femmes assises au pied d'un arbre; l'une d'elles porte un caducée. Sur la gauche on distingue une statue; un chien couché auprès de sa maîtresse complète le tableau.

Les deux autres Restout, non exposés, nous semblent pourtant préférables. L'un d'eux, signé : *Restout, 1737*, nous montre, au milieu des nuages, *Apollon enseignant à l'Amour à jouer de la lyre.* Il faisait sans doute pendant à la *Diane dérobant le carquois de l'Amour*, de Trémolières. Restout a rarement été mieux inspiré. La coloration blonde et chaude ne rappelle en rien les duretés et mièvreries du *Neptune*; signé et sans date.

Quant à l'autre, daté de 1738 et exposé cette même année, il a pour sujet la fable de La Fontaine, *Phébus et Borée.* Thiéry a cité ce tableau : un voyageur à cheval s'enveloppe dans son manteau pour lutter contre la violence de l'ouragan; dans le fond on aperçoit un navire qui sombre; la signature est tracée sur le tronc d'un arbre brisé. A travers les sombres nuages qui obscurcissent le ciel perce un rayon de soleil, et Phébus en personne apparaît. Certains morceaux révèlent une main assez habile; mais l'ensemble est gâté par des tons lourds et faux, surtout par le dessin bizarre et la couleur du grand cheval à petite tête monté par le voyageur.

C. Van Loo. — Les trois tableaux de Carle Van Loo exposés dans les salles du musée diffèrent singulièrement de qualité. Un quatrième, et ce n'est pas le plus mauvais, est encore inaccessible au public. Chez cet artiste comme chez Restout, nous voyons les défauts de l'école poussés au dernier degré d'exagération. Quand ces sujets, d'une banalité désespérante, ne se sauvent pas par un certain charme d'exécution, quand surtout la peinture a souffert et que les restaurations ont achevé de lui ôter sa finesse, le genre paraît singulièrement pitoyable. Ainsi *Mars et Vénus*, qui font face à la porte d'entrée de la première salle du musée, et la composition qui occupe le fond de la dernière pièce en regard d'un tableau de Restout (elle représente d'après le livret de 1738 l'*Amitié de Castor et de*

Pollux), ne nous arrêteront pas. Le troisième Van Loo, et incontestablement le meilleur, se trouve en regard du tableau de Boucher qui représente *Vénus au bain* dans la pièce qui précède la chambre à coucher. L'artiste, d'après le livret de 1738, nous montre *Vénus à sa toilette*. La déesse assise sur de riches coussins de velours rouge et vêtue de draperies blanches et bleues, la poitrine à moitié découverte, arrange ses cheveux en se regardant dans une glace, qu'une servante tient devant elle. Deux jeunes filles s'empressent à la servir et arrangent sa chevelure. Au bas du tableau, l'indispensable Amour de toutes ces allégories et deux colombes frissonnantes accompagnent cette scène gracieuse. Sans doute cette peinture ne manque ni de facilité, ni de grâce, ni d'un certain attrait; mais combien elle est inférieure à celle de Boucher qui lui fait vis-à-vis! Ce rapprochement rend bien sensible la distance qui sépare les deux artistes et les qualités qui établissent l'immense supériorité du chef de l'école.

Le dernier Van Loo nous montre Mercure présentant trois haches au bûcheron. Il faisait pendant, suivant toute probabilité, au *Phébus et Borée* de Restout, auquel nous le préférons sans hésiter, et pour la composition et pour l'exécution. Signé : *Carle Van Loo.*

Natoire. — Il nous reste à examiner les huit compositions de Natoire qui décorent le salon ovale. Sans vouloir essayer des rapprochements dangereux, on sait combien la fable de Psyché a tenté de peintres depuis la Renaissance, et il n'est pas sans intérêt de voir un artiste du XVIIIe siècle lui demander à son tour ses inspirations. Bien entendu, il ne faut pas chercher ici cette pureté de formes, cette intelligente interprétation de l'antiquité qui font l'admiration des visiteurs de la Farnésine. Natoire a pris dans le sujet tout ce qui pouvait prêter à une décoration agréable et riche, sans vouloir chercher au delà. De belles étoffes claires, des chairs blondes et fraîches, des types jeunes et élégants, des groupes gracieux, c'est tout ce que Natoire a vu dans la fable antique. C'est au moins tout ce qui lui était nécessaire pour décorer les trumeaux d'un riche salon Louis XV.

Voici les sujets des épisodes choisis par notre artiste :

1° Psyché, abandonnée dans la solitude, est secourue par Zéphyre. Signé : *C. Natoire f.* et daté 1739;

2° Elle pénètre dans le palais de l'Amour, où elle est accueillie par de belles servantes. Signé et daté 1738;

3° Elle montre ses trésors à ses sœurs. Signé et daté 1738;

4° L'indiscrète Psyché lève sa lampe sur le lit nuptial et reconnaît Cupidon. Signé et daté 1738;

5° Elle est retirée par des Nymphes du fleuve où elle a voulu se noyer [1] ;

6° Pan lui conseille de renoncer à son funeste projet et de chercher à fléchir le courroux de Cupidon ;

7° Elle revient des enfers, apportant la boîte que Vénus lui a demandée. Signé et daté 1738 ;

8° L'Amour conduit Psyché dans l'Olympe, où vont se célébrer les fêtes nuptiales [2].

L'ensemble de la décoration accompagne à merveille les peintures de Natoire. L'architecte a évité les angles et les lignes droites ; la forme ovale de la pièce, l'arc cintré qui amortit les huit portes ou fenêtres, les moindres détails d'une ornementation un peu raffinée, mais extrêmement délicate, tout a été choisi avec un goût exquis, comme pour faire de ce salon un modèle de l'art décoratif de cette époque. Et il faut le reconnaître, d'autres styles ont pour eux la gravité, une certaine majesté froide et solennelle ; ils conviennent mieux peut-être aux grandes salles d'un palais, aux réceptions officielles ; mais jamais aucun temps n'a possédé à un plus haut degré que le XVIIIe siècle le sens de la grâce et de l'élégance dans la disposition et l'ameublement des appartements ; et dans ce genre le salon ovale de l'hôtel de Soubise nous paraît un type complet, et on pourrait presque dire parfait.

La description en pareille matière serait peine inutile ; d'ailleurs les gravures de Boffrand peuvent à la rigueur remplacer une visite à l'hôtel Soubise. La planche qui donne le détail du plafond présente en outre la série des huit compositions de Natoire, coupées à moitié de leur hauteur ; elle permet de juger de l'effet général et de la disposition des trumeaux [3]. Ce ne fut pas sans doute une des moindres difficultés de l'entreprise, que de faire entrer les sujets dans les cadres de forme irrégulière qui garnissent l'intervalle compris entre les archivoltes des portes

1. Nous n'oserions assurer que les tableaux où nous n'avons pas trouvé de signature n'en portent pas. Dans tous les cas, ils sont bien positivement de Natoire et de la même date que les autres.

2. La gravure de Boffrand ne donne pas les sujets dans l'ordre que nous avons suivi. Nous nous sommes conformé à leur classement actuel, qui nous paraît d'ailleurs le seul logique après la lecture du passage d'Apulée où la fable est racontée.

3. C'est encore Thiéry qui nous apprend que les groupes de stuc qui surmontent les compositions de Natoire sont dus à deux artistes bien connus *Adam* l'aîné, et *Le Moyne*. Enfin il nous donne *Adam* le cadet comme auteur des décorations de la corniche de la chambre à coucher. Tout cela s'exécutait sous la direction de Boffrand. Il est regrettable que l'architecte ne nous ait pas conservé, dans l'article qui précède les Planches de l'hôtel de Soubise, le nom de ses collaborateurs.

et des fenêtres et le plafond. Natoire a su tirer un bon parti de ces conditions défavorables. Il ne paraît nullement gêné par la forme excentrique du cadre, et cela fait déjà l'éloge de la composition.

Nous avons dit plus haut que l'artiste, sous l'influence du goût de son temps, avait plutôt cherché dans la fable le côté pittoresque et extérieur, que le sens philosophique et mystérieux auxquels se sont attachés les maîtres de la Renaissance. Cette tendance se montre d'abord dans le choix des sujets, mais encore et surtout dans leur libre interprétation. Ainsi quand Psyché arrive au palais enchanté où l'a transportée Zéphyre, au lieu de ne rencontrer qu'une profonde solitude, elle est accueillie par de belles jeunes filles aux vêtements resplendissants. Cette scène nous paraît d'ailleurs une des plus heureuses de toute la suite; quelques figures sont excellentes de tournure et d'exécution; telle est, par exemple, cette femme assise de face au premier plan tenant dans ses bras un grand vase.

Le tableau suivant, où Psyché montre ses trésors à ses sœurs, était encore un excellent prétexte à l'étalage de tons brillants et riches. L'artiste n'a eu garde de le laisser échapper. La scène la plus importante peut-être de toute la suite, celle de Psyché levant sa lampe pour voir les traits de son époux endormi, n'a pas porté bonheur à notre artiste. Il ne pouvait se sauver ici par l'accessoire; il lui fallait aborder de front la difficulté, et nous ne sommes pas étonné qu'il ait échoué dans la partie la plus difficile de sa tâche. Si l'attitude gracieuse de Psyché rend bien la curiosité et la surprise, l'Amour est d'un dessin peu satisfaisant; son torse présente un raccourci disgracieux. La lumière factice qui éclaire la scène a elle-même je ne sais quoi de blafard, un aspect enfin moins agréable que les fraîches harmonies des tableaux voisins.

Nous n'avons au contraire que des éloges à donner à ce groupe de nymphes qui retirent du fleuve le corps de Psyché, groupe charmant à la fois de composition et de couleur. Nous n'hésitons pas à signaler ce tableau comme un des meilleurs, comme le meilleur peut-être, de toute la suite. Ce n'est pas que les trois derniers, celui surtout où Psyché monte dans l'Olympe, conduite par son époux, ne contiennent d'excellentes parties; mais nous y trouvons moins d'unité et d'harmonie que dans le groupe des nymphes. En somme, Natoire n'a rien laissé de meilleur. Cette suite a eu de plus la bonne fortune de nous parvenir intacte, au milieu d'une décoration ravissante qui l'accompagne et la complète à merveille. En effet, rien ne porte préjudice à ces maîtres du XVIIIe siècle, comme de les sortir de leur monde, et pour ainsi dire de leur atmosphère naturelle. Dans nos salons ou dans un musée, à côté des maîtres plus sérieux et plus austères d'un autre âge, leurs défauts grossissent démesurément et

ils perdent la meilleure partie de leurs qualités; mais avec l'accompagnement de ces dorures élégantes, de ces amours de fantaisie qui s'étalent le long des murailles, se suspendent aux plafonds, courent sur les frises sans autre souci que celui de récréer l'œil, d'inspirer à l'esprit des idées gracieuses et charmantes, cette peinture pittoresque et facile gagne singulièrement, et si elle ne cherche pas le but le plus élevé de l'art, elle a du moins le mérite de répondre à l'idéal d'une époque par un style original.

Il nous reste à parler d'un vaste tableau qui occupe le fond de la dernière salle du musée. Au point de vue de l'art, il ne nous arrêterait pas longtemps. Cette grossière image peinte est l'œuvre de quelque barbouilleur de dixième ordre; mais à l'histoire de ce tableau se rattachent trop de souvenirs pour que nous ne lui consacrions pas quelques lignes.

Sur une mer agitée un grand navire de forme massive vogue à pleines voiles vers un port figuré dans le fond. Autour de lui, des barques remplies de passagers s'empressent, cherchant à se faire remorquer par la nef puissante. Elles portent des gens d'église, des rois et des empereurs; tandis que le vaisseau n'est monté que par des membres du clergé régulier et surtout par la milice des Jésuites qui défend son bord contre l'invasion des hérétiques, vilains ou puissants seigneurs. Au premier plan, parmi les victimes qui se noient dans les filets de l'hérésie, l'artiste inconnu paraît avoir voulu placer le portrait de Henri IV. On comprend et de reste le sens de cette allégorie; cependant pour éviter toute incertitude, on a inscrit en gros caractères, tout en haut de la toile : *Typus religionis.* Chacun des détails multiples de cette composition considérable est en outre expliqué par une légende particulière.

Nous croyons une description plus complète superflue. Ce tableau a été gravé deux fois, dans deux dimensions différentes. Sur la plus grande de ces estampes, les légendes sont en latin, comme sur le tableau original; dans l'autre, plus petite, les inscriptions explicatives ont été traduites en français[1]. Le tableau que possèdent les Archives mesure à peu près six mètres de large et trois mètres de haut; les figures fort nombreuses n'atteignent pas la demi-nature. D'ailleurs cette allégorie ne fut probablement pas seule de son espèce; un de nos amis nous a dit avoir

1. En bas de cette gravure, qui ne porte pas de nom de graveur, on lit : *Estampe du tableau trouvé dans l'église des ci-devant soi-disant jésuites de Billom en Auvergne l'an 1762.* (Voyez le compte rendu aux chambres assemblées des colléges de Clermont-Ferrand et de Billom le 15 juillet 1763.)

rencontré dans l'église Saint-Pierre, à Saint-Omer, un tableau dont le sujet présentait beaucoup d'analogie avec la peinture des Archives. Le fait mérite d'être vérifié; nous nous contentons de le signaler.

Comment ce tableau est-il arrivé aux Archives de l'Empire? La légende de l'estampe nous l'indique à peu près. Il était conservé dans une des succursales des Jésuites, à Billom, en Auvergne. Après l'expulsion de l'ordre, un habitant du pays dénonça l'existence de cette pièce séditieuse aux autorités. On fit une descente au couvent de Billom; on dressa un procès-verbal de la saisie; le tout fut envoyé au Parlement; le tableau suivit les procès-verbaux à titre de pièce à conviction, entra avec elles dans les archives du Palais de Justice, pour venir ensuite à l'hôtel de Soubise quand les anciennes archives du Parlement y furent transférées.

Ce procès-verbal de saisie est exposé dans le musée parmi les pièces du XVIIIe siècle.

J.-J. GUIFFREY.

(La fin prochainement.)

EXPOSITION

DE LA

SOCIÉTÉ DES AMIS DES ARTS

DE BORDEAUX

La Société des Amis des arts de Bordeaux a amené ses expositions, et particulièrement celle-ci, à une moyenne de perfection qui permet de la proposer comme type aux sociétés qui fonctionnent du nord à l'est et au midi de la France. Un moins grand nombre d'objets reçus que dans les années précédentes, un ensemble rendu plus égal par l'absence des médiocrités auxquelles elle a fermé ses portes, une saveur de nouveauté fournie par les jeunes talents auxquels elle a fait des avances, tels sont les caractères actuels d'une exposition que nous visitons toujours avec plaisir, parce que nous connaissons les soins que se donnent, — avant, pendant et après, — les personnes qui la provoquent, la dirigent et y décident les acquisitions.

Nos lecteurs savent de reste que la Société des Amis des arts de Bordeaux doit son succès permanent et son importance grandissante à ce qu'elle met incessamment en rapports directs les amateurs et les artistes. Elle ne se borne pas, — comme celle de Lyon, jadis florissante, — à encourager l'école locale, à s'isoler jalousement du foyer parisien; elle ne se croit pas quitte en organisant, comme certaines autres, à de longs intervalles, de vastes marchés de peinture dont le succès est endossé d'avance par les rivalités de centre à centre : cette société fait l'éducation de son public, en même temps qu'elle lui offre l'occasion de s'éprendre de belle passion pour les œuvres d'art.

Il y a aussi à Bordeaux un mobile d'activité assez rare en province : c'est une presse locale ardente, jeune, singulièrement douée pour la critique. On sait les noms que le barreau bordelais a fournis jadis à la politique ; de nos jours, c'est là que, plus d'une fois, le journalisme parisien a recruté ses lames les plus fines. Cette presse, d'art, de politique ou de pure satire, composée d'une dizaine de journaux quotidiens ou hebdomadaires, avec ou sans illustrations, trouve dans l'exposition une pâture annuelle qu'elle se garde de négliger. Les articles qu'elle publie, et que plus d'un critique parisien de profession pourrait revendiquer, impriment aux esprits une grande activité. Lorsque les jugements impartiaux et spirituels ne s'imposent pas tout d'abord, ils ont au moins cet avantage énorme, en province comme partout ailleurs, de susciter les discussions et de fournir des arguments. A Lyon, au contraire, que nous citions à l'instant, la vie intellectuelle et artiste suit un tout autre cours, et, lorsque s'ouvre l'exposition, *le Salut public*, un des organes les plus écoutés de la bourgeoisie lyonnaise, se borne à noter, dans la première colonne de ses faits divers, les morceaux les plus importants des artistes du cru. Aucun article spécial ne vient réveiller la curiosité des amateurs.

La Société va bénéficier encore, dans un avenir prochain, d'un mouvement qui se déclare au cœur même de la riche société bordelaise et dont elle a certainement été la promotrice : des cabinets remarquables sont en voie de formation, non plus composés de peintures distribuées par le sort à la suite de la loterie ou de morceaux d'ordre abordable, mais bien de ces toiles dont le prix n'est point accessible à tous et qui sont la bruyante réclame de l'hôtel Drouot et des marchands en vogue. Nous avons cité plus d'une fois la collection que se composait T.-B. Scott, l'ancien président de la Société des Amis des arts, au moment où la mort vint le frapper. Depuis ce moment, un négociant, M. Amédée Larrieu, s'est fait connaître à Paris par l'acquisition de Delacroix et de Th. Rousseau superbes. Et voilà qu'un nouveau venu, M. John Saulnier, s'en mêle aussi et qu'en moins d'un an il a réuni une dizaine de toiles de Delacroix, de Théodore Rousseau, de Ziem, de Diaz, de Corot, de Jongkind, de Paul Huet, de Chaplin, de Jules Dupré, qui sont notées parmi les meilleures de ces maîtres.

Il est positif que nulle part la peinture de mérite moyen, ou dont l'étiquette ne fait pas prime, ne s'achète aussi bon marché que dans ces expositions; aussi les reproches basés sur la faiblesse du chiffre donnant la moyenne des acquisitions ne tombent-ils pas très-juste. Les marchands, auxquels on s'adresse pour parfaire l'ensemble des salles et seu-

lement lorsque les artistes n'ont pas répondu à de triples appels par lettre, par voie de presse ou par sollicitations personnelles, les marchands sont naturellement plus coulants que pendant la saison d'hiver. Les artistes envoient moins des morceaux originaux que des morceaux ayant déjà subi la dure et souvent si injuste épreuve du Salon parisien. Le comité de la Société se déclarant impersonnel, transmet telles quelles les offres faites; bien souvent ces offres sont acceptées, quoique différant notablement du prix demandé lors de l'envoi. La Société, n'ayant d'action positive sur ses sociétaires que par la loterie, doit forcément viser à des lots plus nombreux qu'élevés; mais au moment de l'avis du remballage, les offres de diminution se produisent spontanément, et le choix peut s'arrêter sur des toiles que leur prix primitif avait fait écarter. Ce sont là des avantages dont il ne faut pas abuser, et dont même l'usage exige une extrême circonspection et une grande délicatesse. Certains artistes, soit par un sentiment particulier de la dignité personnelle, soit parce que leurs œuvres sont cotées à un certain prix dans les expositions, les magasins ou les ventes, ne supportent point amiablement l'offre d'un rabais. Ils cesseraient même, dans un temps donné, de se présenter à ces expositions, s'ils n'apprenaient point, par la voie de la publicité, qu'il existe dans la ville des cabinets importants déjà garnis de leurs œuvres ou susceptibles de les acquérir. Ces cabinets vont donc provoquer une émulation dans les ateliers parisiens, qui se traduit par l'envoi direct de morceaux de plus en plus importants et par une augmentation relative dans la moyenne définitive des achats.

Cette année, malheureusement, il ne faut pas compter sur une acquisition du conseil municipal pour le musée de la ville. Ce conseil s'étant dissous dans des circonstances que nous n'avons pas à juger ici, le maire ne saurait prendre sur lui une pareille responsabilité. Cela est regrettable à bien des points de vue. D'abord cela diminue d'une dizaine de mille francs le total annuel des achats, et ce total qui atteignait normalement presque quatre vingt mille francs, avait à Paris, en province, un légitime retentissement; puis cela aurait pu réhabiliter une administration dont les intentions étaient sans doute excellentes, mais dont les décisions étaient déplorables. Deux fois, deux des toiles les plus importantes de l'œuvre de J.-F. Millet ont été écartées; une autre fois, nulle sollicitation n'a pu faire acheter le plus beau des paysages de Diaz, peint par ce maître, enfant de Bordeaux, précisément en vue du musée natal [1]. En

1. Ce magnifique *Dessous de bois,* que le musée de Bordeaux pouvait avoir pour 7,000 francs, a été acheté 10,000 francs par un amateur de Marseille, et, cet hiver,

revanche, les acquisitions, sauf celles des œuvres posthumes de Dauzats, furent déplorables. Mlle Rosa Bonheur, froissée depuis longtemps par la froideur de ses compatriotes, a consenti, cette année, sur la sollicitation du dévoué vice-président de la Société, M. A. Charroppin, à envoyer deux très-belles études, une tête de *Bouc noir*, d'un caractère de dessin et de couleur supérieur à tout ce que nous connaissions de cette artiste, et un *Jeune renard dans un fourré*, motif très-finement tracé et exécuté avec une habileté toute féminine. Ces deux études, l'une d'elles tout au moins, doit entrer dans ce musée de Bordeaux qui ne possède rien de Mlle Rosa Bonheur et qui abonde au contraire en médiocrités, faisant nombre, mais non pas compte.

On nous dit d'espérer qu'une de ces études au moins restera à Bordeaux. Le *New Club*, dont nous avons souvent entretenu nos lecteurs, se réveille d'un sommeil un peu trop prolongé, et veut se signaler par une acquisition digne de son passé et de son avenir. N'est-ce pas à lui qu'il appartient de prendre, dans la peinture, le rôle que le Cercle Philharmonique [1] tient dans la musique ? Presque au jour de l'ouverture de l'Exposition il a fait une acquisition excellente : celle d'une peinture d'un jeune artiste, M. Boilvin, fort remarqué au dernier Salon pour la franche gaieté de sa *Harangue de Janotus de Bragmardo*. C'est un *Écorcheur*, non pas un horrible écorcheur de Montfaucon, noir de sang et de sanie, mais un élégant écorcheur du XVIe siècle, en pantalon, en veste, en béret, mi-partis de couleurs claires : il tend à un cercle de chats, d'un air bénin, bénin, bénin, un morceau de mou, rouge comme une pivoine : l'un d'eux s'avance, à demi convaincu par tant de prévenance et des mouvements si gracieux... Je le plains, car les trois ou quatre cadavres qui, dans la boutique, pendent sanguinolents à des chevilles, rappellent bien plus des anatomies de chats que des lapins dépouillés. Certes, voilà une peinture plaisante pour les yeux, dessinée à la diable, peinte de verve, faite pour égayer tout le panneau auquel on va l'accrocher. Mais en dehors de morceaux tels que celui-ci, dont on ne peut contester les qualités et qui conquièrent beaucoup de suffrages, — car il faut bien songer que ces achats résultent de la volonté consultée de toute une compagnie, — les clubs doivent orner d'abord décorativement leurs salles par de grandes et fortes peintures, quitte à se former une galerie dans les salons

revendu 12,000 francs à l'hôtel Drouot. Il a grandes chances d'atteindre 20,000 francs dans un avenir prochain.

1. Pour donner une idée à mes lecteurs du luxe et de l'importance du cercle bordelais, le Cercle philharmonique, rappelons qu'il vient d'établir un orgue de 25,000 fr. pour accompagner la musique religieuse lorsque l'on y donne des concerts.

secondaires. C'est par les grands achats que le *New Club* peut, ici, venir fructueusement en aide à la Société et prendre une place unique en France, en montrant pour les arts une sollicitude réservée généralement aux jockeys et aux pur sang.

Le succès spontané de cet *Écorcheur*, de M. Boilvin, — qui en cent autres villes n'aurait excité que la répulsion par la hardiesse de la palette et par le peu de « noblesse » du sujet, — montre combien la race bordelaise est accessible à la couleur. Je ne parle pas des artistes qu'elle a fournis, car à côté de Diaz on pourrait m'en objecter d'autres dont les aspirations sont purement platoniques, mais les coloristes y sont toujours compris et accueillis. Delacroix y est mieux senti que jamais. M. Amédée Larrieu a prêté, il est vrai, à l'Exposition, un de ses chefs-d'œuvre : l'esquisse du *Boissy d'Anglas*. Jamais une scène de la Révolution française n'a été reconstituée avec plus de grandeur et de vérité. J'ai passé des heures entières accoudé devant cette esquisse superbe, et jamais la peinture de Delacroix ne m'a paru aussi parente de celle de Rembrandt, non point dans l'expression du dessin ou de la couleur, mais dans la haute expression de la poésie et de l'émotion : combien le tableau eût été sublime, si l'esquisse contenait déjà tant de bruit, tant d'horreur, tant de noblesse aussi et de puissance patriotique! Ces trois grands drapeaux tricolores qui flottent au-dessus du bureau de l'Assemblée et qu'agite à peine ce torrent humain qui traverse la salle, tambours et tricoteuses en tête, hurlant, écumant, gesticulant, suant, agitant des piques ou des fusils, sont comme je ne sais quelle idée lointaine et matérialisée, subtile et frappante, de l'immuabilité de la liberté. La fierté de Boissy d'Anglas, sa bouche crispée, sa main qui pétrit la poignée de la sonnette, le geste du représentant qui, indigné, se précipite pour protéger de sa poitrine la tribune, le rire brutal du portefaix assis, la pâleur de la jeune femme qui s'évanouit au bruit des fusils qui partent et à la menace des pistolets braqués, les éclairs qui jaillissent des épées, les bonnets rouges, coquelicots émaillant cette moisson agitée par une si terrible tempête, tous les épisodes indiqués avec une décision de touche incroyable le cèdent encore aux ensembles, tels que la foule entrevue penchée, haletante, sur le rebord des tribunes, la buée qui s'élève de cette marée humaine, l'obscurité qui envahit les parties hautes de la salle...

Cette esquisse est datée de 1831 [1]. Court l'emporta sur Eugène Delacroix, et fut chargé du tableau.

1. Elle a été récemment payée 35,000 francs par M. Amédée Larrieu. Elle appartenait à M. Bouruet-Aubertot.

Il va sans dire que c'est là la maîtresse pièce de cette exposition. Il serait injuste de ne regarder qu'elle ; mais comme beaucoup des autres sont certainement connues de nos lecteurs, nous les passerons rapidement en revue, après leur avoir présenté les artistes bordelais.

Nous avons, chaque année, parlé ici avec une vive sympathie de M. Léonce Chabry. C'est un paysagiste bien doué, dont les progrès sont constants, et auquel il ne manque, pour être tout à fait connu à Paris, que d'avoir plus souvent des toiles aux vitrines de la rue Laffitte. L'eau-forte qui accompagne ces lignes est de lui. Il l'a faite d'après un de ses meilleurs tableaux, les *Marais de Lacanau par un temps de pluie*. Comme ce tableau n'est lui-même qu'une réduction d'un plus grand qui va figurer au Salon de Paris, mes lecteurs pourront infirmer ou confirmer par eux-mêmes l'estime que j'en fais, et je passe en n'insistant que sur la mélancolie du site. Dans ses autres toiles, M. Chabry a abordé franchement les verdures et la lumière de l'été. Il trouve sur sa palette des verts d'une intensité et d'un velouté tout particuliers. Il arrange ses compositions en leur laissant l'accent de la nature : mais le dessin des arbres est souvent déparé par une sorte d'insouciance dans le choix des silhouettes, qui surprend lorsque l'on apprécie la qualité du reste.

Un tout jeune peintre, dont nous avons cité le nom l'an dernier, M. F. Cantegril, vient de s'affirmer avec une netteté et une vigueur dont il faut prendre note. Il est de ceux dont on saura vite le nom. Élève de M. Auguin, dont les études sont remarquables, mais dont les tableaux offrent souvent de la monotonie, il a, au contraire, plus de disposition pour le tableau que pour le morceau. Au moins la vue prise sur les *Bords de la Sèvre-Niortaise* montre-t-elle une aptitude pour la composition des plans, le sacrifice dans les lointains, la large indication des premiers accidents que foulent nos pieds, mais qui n'attirent pas notre regard, tout à fait remarquable chez un si jeune homme. Certains détails de la *Remise à la bécasse* indiquent un œil qui voit juste, mais une main encore inexercée. La série des études peintes, dessinées, croquées, passionnément regardées et fouillées, est à suivre, et M. Cantegril, qui, me dit-on, est un chasseur passionné, devra revenir de ses tournées le carnet plus plein de notes que le carnier de gibier.

Si nous quittons Bordeaux, nous trouvons, parmi les Parisiens, M. Chauvel qui, lui, dessine avec une application extraordinaire. Son tableau intitulé : *Souvenir des environs de Lagny*, est d'un aspect très-saisissant. C'est, au premier plan, un vaste champ de sainfoin rouge en fleur ; un sentier le traverse, qui conduit à une chaumière abritée sous un gros paquet de vieux ormes; la pluie tombe à verse au second plan,

d'un vaste rideau de nuage gris, et arrondit la silhouette des arbres en rejaillissant sur leurs feuilles en poussière humide ; tout au fond, il y a une éclaircie, et la lumière éclate dans la plaine ruisselante comme le dos d'une ablette sur une rivière dormante. On sent dans tout cet ensemble l'expression d'une volonté tenace et d'une nature renfermée et toute à son but. M. Chauvel aura son tour.

J'aurais voulu parler du *Saint Hubert*, de M. Georges Bellenger, un tout jeune homme qui est convaincu comme un vieux maître. Je ne saurais mieux dire que ne l'a fait M. E. Vallet, dans le *Courrier de la Gironde* ; je lui emprunte ces lignes : « la *Vision de saint Hubert* nous fait voir un saint Hubert adolescent, plongé dans une sorte d'admiration mêlée de crainte, en présence du cerf miraculeux. La candeur est peinte sur son visage enfantin. Il est seul avec ses lévriers dans la forêt profonde ; le silence qui l'entoure est à peine troublé par le bruissement des arbres, et il écoute avec ravissement la voix d'en haut qui vient de se faire entendre. Conçue dans le sentiments des vieux peintres italiens, cette toile ressemble assez à une fresque. La note mélancolique et attendrie domine dans la fraîcheur de cette naïve harmonie. » Quelle délicieuse décoration pour la chapelle d'un château, ou pour un rendez-vous de chasse dans le fond d'une forêt !

Je ne vois plus de nouveaux venus. Je ne rencontre que d'anciens visages de connaissance ; des *Portraits* superbes et fins, par M. Ricard, une *Baigneuse* blonde et rose, par M. Chaplin ; des Corot frêles et flottants comme ces adorables chapeaux que les femmes appellent « des déjeuners de soleil » ; un bon Daubigny, le *Printemps ;* des Feyen-Perrin, des Français ; trois Ziem de la plus belle eau ; un Philippe Rousseau à panaches ; un des meilleurs Leman, *Mignard peignant le portrait de Molière,* qui prend lui-même au passage le croquis du marquis « qui faisait des ronds dans le puits » ; les esquisses de M. Lehmann pour ses décorations de la salle du Tribunal de commerce ; des Jongkind, dignes d'être détachés d'albums japonais ; le *Job sur son fumier,* de Heilbuth ; une *Vieille femme lisant,* de Bonvin ; un *Paysage,* de Français, élégiaque et doux ; enfin une pièce très-importante, *la Garde meurt et ne se rend pas,* le dernier coup de feu d'Hippolyte Bellanger, et peut-être son meilleur.

Cette année, les envois n'atteignaient pas 650 numéros, ce qui a permis à la commission, et nous l'en félicitons, de faire la part plus large et meilleure aux dessins, aux gravures, aux émaux, etc. L'art essentiellement décoratif doit, dans ces expositions provinciales, occuper

une place de plus en plus importante. Il ne faut pas croire qu'il n'y a de peintres que ceux qui prennent des couleurs à l'huile sur une palette et les posent sur une toile ou sur un panneau ; qu'il n'y a de sculpteurs que ceux qui dépouillent un bloc de marbre ou qui pétrissent de la glaise : l'art est dans tout, et le procédé n'est rien ; le talent est tout, et la matière n'est rien ; on le comprend si bien à Bordeaux, qu'on avait réservé, dans la grande galerie d'entrée, une place centrale aux émaux de M. Claudius Popelin : l'ensemble de son monument, composé de plaques combinées pour se faire valoir et se compléter, a pour titre *la France*. Ce monument avait pour cadre des plaques émaillées en pâtes rapportées par M. Solon-Milès, de Sèvres. On sait la grâce que cet artiste met dans ses sujets : ce sont des Nymphes imprudentes jouant à la poupée avec des Amours ; *la Guerre*, non point ruisselante de sang et de cervelles, mais cuirassée de beautés et de charmes, des *Dompteurs*, qui fouaillent les cœurs comme l'américain Crockett cravache ses lions et leur fait prendre des poses d'une humilité ridicule. La réussite matérielle de ces plaques est horriblement chanceuse ; à peine en sort-il deux sur dix du four qui les couve pendant trente-six heures à douze ou quinze cents degrés ! Mais quelle harmonie dans ces fonds transparents et chauds comme l'écaille, bleus comme des pétales de pervenche, verdâtres comme l'olive pochetée ! Quel tendre éclat dans ces blancs, tantôt laiteux et tantôt transparents comme le dernier nuage que fouette le vent après la pluie... L'œuvre de Solon-Milès, lorsque l'on en comptera les trop rares morceaux, sera une des plus hautes curiosités que pourront se disputer les cabinets des amateurs.

Dans cette même salle sont exposés des bronzes de M. Barye, des terres cuites de M. Carrier-Belleuse, des aquarelles de MM. Eugène Lami, Edmond Morin, Pils, Chaplin, etc. ; puis des gravures et des eaux-fortes de MM. Léo-Drouin, J. Jacquemart, Flameng, F. Gaillard ; enfin d'admirables fac-simile de dessins anciens de M. Braun.

Finissons par quelques détails de statistique. Ils ont leur importance. L'an dernier, les acquisitions particulières ont atteint 66,825 francs, plus du double de l'année 1867. Le nombre des souscripteurs s'élève à mille et dix, ce qui est un double encouragement moral et pratique pour la Société. Le résultat total des acquisitions a dépassé 89,000 fr. En dix-sept ans, cette société a provoqué l'acquisition de plus de *huit cent mille francs* d'œuvres d'art. N'est-ce point un résultat vraiment surprenant et vraiment louable ?

PHILIPPE BURTY.

HOLBEIN

D'APRÈS SES DERNIERS HISTORIENS

HOLBEIN UND SEINE ZEIT[1]

PAR ALFRED WOLTMANN

Le milieu dans lequel Holbein devait se mouvoir désormais offrait plus d'un contraste avec la société d'Augsbourg et de Bâle. Conditions de la vie politique et conditions de la vie artiste, tout était changé. Les distinctions entre les différentes classes étaient plus tranchées qu'en Allemagne. Le peuple avait des mœurs grossières; l'aristocratie, au contraire, montrait une grande bienveillance pour les étrangers, et un goût, sinon éclairé, du moins fort vif pour les beaux-arts, qui, malgré la faveur dont ils jouissaient, ne prospéraient guère, sauf peut-être l'architecture. « L'art, en Angleterre, dit M. Feuillet de Conches dans son excellente *Étude sur l'histoire des arts en Angleterre* [2], était au plus bas, ou plutôt n'existait point quand le roi

1. Voir le précédent numéro.

2. *Causeries d'un curieux*, liv. V, ch. VI, « l'Art sous Henri VIII ». Le même volume contient un travail fort intéressant et fort substantiel sur l'artiste qui nous occupe. M. Feuillet de Conches connaît admirablement Holbein; il a peut-être vu plus d'œuvres de lui que n'importe quel critique de France ou d'Allemagne. Il a ajouté à ses propres observations les résultats des travaux anglais et allemands. Il déclare que le livre de M. Woltmann est fait de main de maître; c'est aussi le jugement de M. R. Wornum, fin connaisseur, savant ingénieux, qui a traité le même sujet que M. Woltmann d'une manière fort remarquable, quoique à un point de vue différent. Il appelle *Holbein et son temps* un livre admirable. Dans un article de la *Zeitschrift für bildende Kunst*

Henry VIII monta sur le trône, en 1509, six ans avant François Ier. L'impulsion donnée aux lettres et aux arts par ce dernier prince et par Charles V excita son émulation... A Henri VIII commença l'essai d'un période d'éclat, mais d'emprunt. » Le roi occupait plusieurs peintres à l'époque de l'arrivée de Holbein [1]. Il avait pour *serjeant painter* John Browne. A sa mort, en 1532, il lui donna pour successeur Andrew Wright, qui mourut peu de temps avant Holbein, et qui fut remplacé à son tour par Antonio Toto. Holbein n'obtint jamais l'office tant envié de sergeant painter. On trouve encore le peintre Vincent Volpe, qui travailla pour la cour de 1514 à 1530 : le Flamand Lucas Hornebolt, le mieux rétribué de tous les artistes contemporains, qui recevait par an 33 liv. 6 s. de traitement, tandis que celui de Holbein ne s'éleva jamais au-dessus de 30 liv. [2]; les Italiens Bartolommeo Penni, Antonio Toto, et quelques autres artistes sans grand intérêt. Les générations suivantes les oublièrent et attribuèrent toutes leurs productions à Holbein. Le triage a donc été en Angleterre plus long et plus difficile que partout ailleurs, et, au dire de M. Wornum, le critique qui s'était donné la mission d'éclaircir ces questions, Waagen, n'a fait que les jeter dans un abîme de confusion plus profond encore [3]. Aujourd'hui la lumière commence à se faire, même dans le public, quoique lentement. On laisse encore sous le nom de Holbein des tableaux qui sont postérieurs de vingt ou trente ans à sa mort, dont nous connaissons, depuis 1861, la date exacte (1543). A l'Exposition nationale de portraits de 1866 figuraient des *Holbein* datés de 1560 et de 1572 !

Quels furent les rapports de Holbein avec ces artistes contemporains,

(19 mars dernier), M. Kinkel, à son tour, apprécie et analyse l'ouvrage du savant anglais et celui du savant allemand, et fait ressortir les mérites propres à chacun d'eux. Pour nous, dans cet exposé des dernières découvertes relatives à Holbein, nous avons dû prendre pour guide unique le travail de M. Woltmann, parce qu'il est plus complet, plus méthodique et plus récent (son second volume du moins) que celui de M. Wornum.

1. Voyez J.-P. Nichols. *Contemporaries and successors of Holbein. Archæologia*, vol. XXXIX.

2. Pour devenir juges de paix, les gentilshommes campagnards devaient justifier d'un revenu de 20 livres, c'est-à-dire des deux tiers du traitement de Holbein. Ce traitement était donc assez considérable pour l'époque.

3. M. Wornum lui reproche surtout d'avoir attribué à Holbein des œuvres que l'on sait maintenant être postérieures à sa mort; mais Waagen avait aussi déclaré, à une époque où il admettait comme tout le monde la date de 1554 pour la mort de Holbein, que, vers 1546, un grand changement s'était opéré dans la manière du maître. Il n'était donc pas bien loin de la vérité, car Holbein est mort en 1543.

dont l'œuvre a été confondue avec la sienne? Quelles furent sa vie et sa position au milieu de cette aristocratie anglaise dont il recevait dès lors de nombreuses commandes? Ces problèmes ne sont pas encore résolus. Il travailla sans élèves, et ne paraît pas avoir exercé une grande influence sur les peintres anglais. L'hospitalité que lui donnait More l'a peut-être plutôt isolé qu'elle ne l'a répandu dans la société. L'ami d'Érasme l'occupa longtemps pour lui, puis pour quelques-unes de ses connaissances, toutes orthodoxes comme lui. Le garda-t-il chez lui pendant tout le temps de son premier séjour en Angleterre, pendant trois ans? Il faut se contenter à ce sujet de l'affirmation de Carel van Mander. Mais il n'est pas vraisemblable, comme le raconte cet historien, que Holbein fut dès lors présenté au roi. Rien ne prouve qu'il ait été en rapport avec Henri VIII avant 1536, ou même avant 1538, si l'on ne consulte que les documents écrits. More chargea sans doute d'abord son hôte de son propre portrait. Ce portrait doit être celui qui se trouve dans la collection Huth à Londres; il est daté de 1527. Deux dessins de la superbe collection de Windsor-Castle représentent également More. L'un est une étude pour le portrait que nous venons de nommer, l'autre une étude pour le portrait de famille de More, achevé deux ans plus tard. Mais il n'abusa pas du pinceau de Holbein au point de lui faire exécuter tous les portraits dans lesquels leurs noms se trouvent accolés. Depuis longtemps le marquis de Laborde a reconnu pour une œuvre française le portrait de More du musée de Bruxelles. Celui du Louvre ne représente pas More, à ce que prétend M. Woltmann, mais bien sir Henry Wyat d'Allington-Castle, le père de Thomas Wyat, que Holbein peignit plusieurs fois dans la suite. M. Woltmann a vu en Angleterre des copies de ce portrait [1] qui ne laissent aucun doute sur l'identité du personnage. La *Madone du bourgmestre Meyer* portait aussi, comme on sait, le nom de « famille de Thomas Morus ».

Dans la première année de son séjour en Angleterre, Holbein se consacra presque exclusivement aux amis communs d'Érasme et de More. Il peignit plusieurs fois l'archevêque Warham de Canterbury. Nous donnons ci-contre la gravure du beau dessin de Windsor-Castle qui représente l'illustre prélat. Le tableau achevé se trouve à Lambeth-House, au palais épiscopal. Le portrait du Louvre est une répétition de la propre main de l'artiste. Tous deux portent la date de 1527.

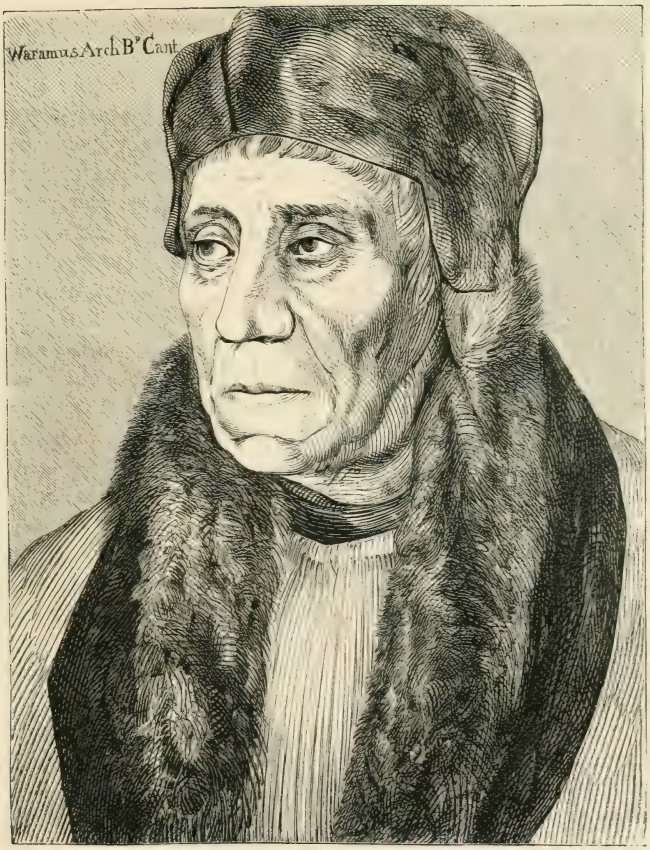
1. L'une, chez M. Robinson, à Londres, l'autre, chez le comte de Romney. Je ferai cependant observer que l'opinion de M. Woltmann est en désaccord avec celle de tous les savants français, anglais, allemands qui ont étudié ce portrait dans les derniers temps.

John Fisher, évêque de Rochester, était un autre ami d'Érasme. Nous avons deux portraits de lui de la main de notre maître. L'un est un dessin à Windsor-Castle, l'autre un dessin au British-Museum, tous deux de 1527. La même année, Holbein fit encore les portraits de sir Henry Guildford, écuyer de Henri VIII[1] (Windsor-Castle) et celui d'un inconnu (à la galerie de Dresde).

L'année suivante il peint son compatriote, Nicolas Kratzer, l'astronome du roi. Les jugements sont fort partagés au sujet de cette œuvre. M. Woltmann la déclare le meilleur des portraits de Holbein que possède le Louvre. M. Wornum la regarde comme une des moins réussies du maître. M. Charles Blanc lui reproche sa sécheresse, son manque de chaleur et de transparence. Le portrait de Thomas et de John Godsalve, à Dresde, porte aussi la date de 1528. Enfin M. Woltmann assigne la même date à un portrait de la Pinacothèque de Munich, représentant sir Bryan Tuke.

En 1529, Holbein termine le portait de famille de More, sur lequel on trouvera les détails les plus circonstanciés dans le livre de M. Wornum. Le musée de Bâle possède l'esquisse originale de ce tableau. Elle fut rapportée à Érasme par Holbein même, ainsi que l'attestent les lettres d'Érasme des 5 et 6 septembre 1529. Holbein était donc de retour en Suisse à ce moment. Il était temps de revenir, car son absence avait duré plus longtemps qu'il ne convenait à un citoyen suisse, à un père de famille. Il trouva bien des changements. Froben était mort. Érasme s'était retiré à Fribourg, ville foncièrement catholique, asile assuré contre les violences des novateurs. La Réforme avait triomphé à Bâle. Elle signalait sa victoire par le vandalisme le plus odieux. Pendant le carnaval de 1529, les meneurs envahirent les églises, dévastèrent les autels, brûlèrent les peintures, brisèrent les statues, et insultèrent les images des saints, et les crucifix eux-mêmes avec tant d'impiété, que l'on s'attendait à voir intervenir la Divinité et faire un miracle pour châtier ces sacriléges. Aux troubles religieux enfin vint s'ajouter une longue et cruelle disette. Le moment n'était donc pas favorable aux beaux-arts, et deux ans durant Holbein languit à Bâle, réduit à des travaux secondaires quelquefois indignes de son talent. Il ne trouva qu'une commande importante : celle des peintures murales qui restaient à exécuter à l'hôtel de ville, et il reçut pour cette vaste composition soixante-douze florins, c'est-à-dire la somme qu'on payait alors en Angleterre pour un simple portrait. Huit ans s'étaient

1. Hollar a gravé ce portrait et lui a donné pour pendant une lady Guildford dont on ne connaît aucun portrait ni peint, ni dessiné.



L'ARCHEVÊQUE WARHAM DE CANTERBURY.

(Dessin de Windsor-Castle.)

écoulés depuis qu'il les avait commencées. Il avait encore à décorer un mur d'une trentaine de pieds de long. Il y représenta la *Rencontre de Saül et de Samuel*, et *Roboam repoussant les députés de son peuple*. Les esquisses originales et quelques fragments (au musée de Bâle), voilà tout ce qui nous reste de ces deux grandes pages. M. Wornum trouve que l'une des têtes conservées sur les fragments est belle, mais que les autres sont indifférentes, et n'ose pas se prononcer sur le mérite technique de ces fresques. Les esquisses au contraire nous montrent la révolution qui s'était accomplie dans le talent et les idées de l'artiste. Il emprunte ses sujets à la Bible et non plus à l'antiquité classique, comme il l'avait fait pour ses premiers ouvrages; il suit en cela le mouvement de la Réforme, mais sans rompre avec les conquêtes de la Renaissance; comme Érasme, il sait allier le culte de l'antiquité avec les doctrines et les sentiments du christianisme. La composition témoigne également d'un grand progrès. La *Rencontre de Samuel et de Saül* est d'un effet saisissant. L'armée des Israélites revient en triomphe de sa campagne contre les Amalécites, emmenant avec elle le roi captif, et un riche butin, mais elle rencontre Samuel, qui lui reproche d'avoir désobéi, d'avoir épargné les ennemis au lieu de les exterminer. C'est là le moment qu'a choisi le peintre. L'armée aperçoit le prophète et s'arrête. Saül est descendu de cheval et s'avance au-devant du messager divin, plein de respect, formulant des excuses. D'un geste Samuel l'interrompt : « Crois-tu que le Seigneur préfère tes victimes et tes sacrifices à l'obéissance, à sa voix ? Parce que tu as rejeté la parole du Seigneur, il t'a aussi rejeté, pour que tu ne sois plus roi. » Le geste terrible du prophète, la consternation de l'armée, l'abattement de Saül, les lueurs sinistres des villages incendiés qu'on aperçoit au loin, tout cela devait inspirer aux ardents croyants du temps un respect mêlé d'une sainte horreur pour la loi divine.

L'état des esprits ne permettait guère d'autres sujets. La peinture religieuse proprement dite était paralysée par les progrès de la Réforme. Il ne restait à notre maître d'autre ressource que la gravure sur bois. A cette époque sans doute, il compléta la série des *Simulachres de la Mort*, dessina l'Érasme appuyé sur le dieu Terme, et le Saint Paul dans la niche (qui montre une grande analogie avec l'Érasme), et illustra les ouvrages de géographie et d'astronomie. En 1531, il reçut 14 florins pour enluminer, à ce que l'on croit, les sculptures de la porte du Rhin, à Bâle.

Il n'était donc pas étonnant qu'il lui tardât de quitter une ville qui le chargeait de travaux pareils. Un puissant aimant l'attirait d'ailleurs en Angleterre. Peu de temps après son départ pour la Suisse, il avait appris

que Thomas More avait été nommé chancelier. Grâce à sa protection, un nouveau théâtre pouvait s'ouvrir pour Holbein. En 1532 nous le retrouvons à Londres. Le conseil de Bâle lui écrivit pour le rappeler, pour lui offrir une pension (lettre du 2 septembre 1532). Ce fut en vain. Cependant, plus d'une des espérances que nourrissait Holbein, en quittant la Suisse, avait sombré. Le 16 mai 1532, More obtint sa démission, et il se vit forcé par la modicité de ses revenus à renoncer aux libéralités et aux encouragements qu'il prodiguait autrefois aux artistes. Le 23 août de la même année mourut l'archevêque Warham. L'artiste perdit ainsi coup sur coup ses deux plus puissants protecteurs. Force lui fut de se pourvoir ailleurs. Il trouva heureusement une vraie patrie à Steel Yard, l'entrepôt des marchands hanséatiques. Ses compatriotes l'occupèrent pendant plusieurs années, le chargeant de leurs portraits, de l'organisation de leurs fêtes, de la décoration de leur salle d'assemblée. Ils étaient de simples bourgeois, ils étaient favorables à la Réforme. Warham, Fisher, étaient des princes de l'Église, des ennemis irréconciliables des novateurs. Quel contraste! Il fallait toute la souplesse du caractère et du talent de Holbein, pour contenter des clients si différents de ses premiers protecteurs. Il réussit à merveille. Il apporta un soin extrême dans l'exécution des accessoires : c'était une première satisfaction donnée à ces hommes d'un goût peu élevé. Une adresse de lettre contenait le nom et la demeure du personnage qu'il peignait; son âge, sa devise ou des vers latins appropriés à sa vie et à son caractère, trouvaient place sur la partie la plus convenable du portrait. Tout cela flattait les marchands, et obtenait l'approbation universelle : les portraits de Steel Yard se reconnaissent en effet d'ordinaire aux mêmes signes distinctifs. Ajoutons qu'aucun d'eux n'est signé. Mais ces concessions n'empêchaient pas Holbein d'y déployer toute la richesse de sa palette. Le Georges Gysin, du musée de Berlin, est un grand chef-d'œuvre. Les portraits de l'orfévre John d'Anvers et de Derick Born (Windsor-Castle) sont fort remarquables. La Pinacothèque de Munich contient un autre portrait de ce dernier. Il est ovale, peint à l'huile sur papier, et a moins de trois pouces de haut. Il paraît former, ainsi que d'autres œuvres analogues, une transition de la peinture à l'huile à la miniature que Holbein pratiqua plus tard [1].

L'année 1533 est une date importante dans l'histoire d'Angleterre :

1. Voir Feuillet de Conches, *Causeries d'un curieux*, t. IV, p. 285. — M. Wornum dit qu'il n'existe aucune miniature qu'on puisse attribuer positivement à Holbein, p. 280.

Henri VIII avait réussi à faire prononcer son divorce avec Catherine d'Aragon. Tout Londres se préparait à célébrer de la manière la plus brillante le couronnement d'Anna Boleyn, la nouvelle épouse du roi, et les marchands allemands de Steel Yard ne restèrent pas en arrière. Dans une des rues par lesquelles la reine devait passer, ils organisèrent un spectacle splendide. C'était le Parnasse avec l'Hippocrène. De l'Hippocrène en marbre blanc jaillissaient quatre jets de vrai vin du Rhin, s'élevant à une hauteur d'une aune, et se réunissant dans une petite coupe; cette fontaine coula jusqu'au soir. Sur le sommet du mont était assis Apollon, ayant à ses pieds Calliope; de chaque côté de la montagne se tenaient quatre Muses jouant de différents instruments fort harmonieux. A leurs pieds on voyait en lettres d'or des épigrammes et des poésies, dans lesquelles chacune d'elles, selon ses attributions, donnait à la reine des louanges particulières. Cette décoration avait été inventée et ordonnée par Holbein. On peut s'en convaincre par un dessin de sa main dans la collection R. Weigel, provenant du cabinet Crozat, et cadrant parfaitement avec la description que donne de la fête le chroniqueur.

Steel Yard lui commanda encore deux compositions capitales : le *Triomphe de la Richesse* et le *Triomphe de la Pauvreté*. Ces peintures sont perdues, mais le Louvre possède l'esquisse originale de la première. M. Charles Blanc porte sur elle le jugement suivant : « Sans sortir de son naturalisme habituel, mais en s'inspirant du fameux *Triomphe de Jules César* par Andréa Mantegna et du sentiment que ce grand peintre avait puisé lui-même dans l'antiquité, Holbein peignit ses tableaux de grandeur naturelle, et puisque nous n'en pouvons juger que par la composition, les toiles ayant péri, disons qu'il les composa de grande manière, avec une évidente intention de style et quelques réminiscences des bas-reliefs romains, auxquelles se mêlait singulièrement un reste de goût tudesque. »

Holbein travaillait également pour les Anglais pendant cette période. Il n'exécuta que peu de peintures historiques — entre autres la *Reine de Saba devant Salomon*, dans la bibliothèque de la reine, à Windsor-Castle — mais produisit un nombre infini de portraits. Nous ne pouvons ni les étudier ni les énumérer tous ici. L'un des plus célèbres est le tableau dit « des Ambassadeurs, » chez lord Folkestone. On a beaucoup discuté sur les personnages qu'il représentait; on sait maintenant que l'un d'eux est Thomas Wyat, l'autre (selon M. Woltmann) est John Leland, l'ami de Wyat et le bibliothécaire du roi. Ce fut peut-être Wyat qui mit Holbein en rapport avec le tout puissant Thomas Cromwell, que le maître peignit plusieurs fois et qui, à son tour, le présenta peut-être au roi. L'époque de

HENRI VIII ET SON PÈRE.

(D'après un carton appartenant au duc de Devonshire.)

cette présentation n'est pas connue. On ne peut suivre son histoire à la cour de Henri VIII qu'à partir du règne de Jane Seymour.

Sa première grande œuvre pour le roi fut la décoration murale de la *privy chamber* de White-Hall (aujourd'hui détruite). Tout récemment, M. Sharf, auquel on doit beaucoup de découvertes relatives à Holbein, a remis en lumière un fragment du carton original de cette peinture. Il représente au premier plan Henri VIII, à quelques marches au-dessus de lui son père Henri VII. Il est peint à la détrempe en noir et blanc et a dû servir à transporter le dessin sur le mur destiné à recevoir la fresque. Les contours portent encore la trace des piqures. Il a été un des ornements de l'Exposition de portraits de 1866. En face de cette œuvre on sent, dit M. Woltmann, que le portrait est la vraie voie pour arriver à la peinture d'histoire dans le sens moderne. Holbein ne prend pas ses personnages dans une humeur ou une situation particulière, mais dans leur caractère permanent : il fixe tout, leur être, leur caractère, leur volonté, leurs passions d'une manière si saillante, que nous croyons voir ses héros dans le moment même où ils déploient leur personnalité entière et exécutent leurs plus grandes actions.

Henri VIII ne paraît avoir posé qu'à deux reprises devant Holbein ; une fois pour le carton dont nous venons de parler, et l'autre fois pour un dessin du cabinet des estampes de Munich, découvert par M. de Hefner Alteneck, et servant d'étude à la peinture définitive exécutée à White-Hall. On ne connaît pas de portrait à l'huile de ce monarque de la main de Holbein, mais bien une miniature de plus de 10 pouces de hauteur appartenant au comte de Spencer. — De Jane Seymour, nous avons le superbe portrait du Belvédère de Vienne, d'après M. Woltmann, l'un des trois plus beaux portraits de Holbein que possède l'Allemagne [1]. Le portrait de cette reine à Woburn-Abbey ne semble être qu'une copie.

Après la mort de Jane Seymour, Holbein fut chargé (en 1538) d'aller à Bruxelles pour faire le portrait de la duchesse Christine de Milan, que Henri VIII voulait épouser. Il ne mit que trois heures à exécuter cette œuvre, une merveille. Un peu plus tard, il reçut une mission qui a beaucoup embarrassé ses biographes. On trouve dans un compte du mois de décembre 1538 la note suivante : *item*, payé à Jean Holbein, un des peintres royaux, sur l'ordre du roi, attesté par la lettre du lord chancelier et comme récompense de la part de Sa Grâce, 10 livres pour les dépenses et frais qu'il a eus lorsqu'il fut envoyé pour certaines affaires de Sa Grâce dans le pays de la Haute-Bourgogne. » Quel est ce voyage? On

1. Les deux autres seraient ceux de Gysin, à Berlin, et de Morett, à Dresde

l'ignore complétement. M. Woltmann a fait une conjecture qui ne manque pas de vraisemblance. Il croit que Christine de Milan se trouvait à cette époque dans la Haute-Bourgogne [1] et que Holbein fut chargé d'aller la peindre une seconde fois sans ses habits de deuil, ou bien de lui apporter un portrait de Henri VIII.

Quoi qu'il en soit, un mois après son départ pour le continent, nous trouvons l'artiste dans sa patrie, à Bâle. Il était alors à l'apogée de sa gloire. Les *Images de l'Ancien Testament*, les *Simulachres de la Mort* paraissaient en ce moment et portaient sa réputation dans tous les pays civilisés; le poëte Nicolas Bourbon de Vandœuvre le déclarait supérieur à Apelles, et le conseil de Bâle concluait avec lui le traité le plus flatteur; enfin, et c'est ce qui étonnait le plus le docteur Louis Iselin, dont M. His-Heusler a retrouvé les notes, « le peintre, autrefois si misérable, se montrait vêtu de pied en cap de velours et de satin. Son intention, ajoute Iselin, était, en cas que Dieu lui eût accordé une plus longue vie, de repeindre, à ses propres frais, beaucoup de ses tableaux, tels que ceux de l'hôtel de ville, et de faire mieux. » A différentes reprises déjà, nous avons signalé des répétitions dans l'œuvre de Holbein : ce passage explique tout. Ces répétitions étaient une preuve de la profondeur et non pas de la stérilité de son esprit. Donner une forme telle quelle à l'idée qu'il a en tête, et puis l'oublier, ce n'est pas là son fait. Il mûrit sa pensée et poursuit l'expression qui lui paraît la plus parfaite. Quand l'artiste a joué son rôle, le critique entre en scène; il juge l'œuvre comme il aurait jugé celle d'un étranger, puis l'artiste reprend le même thème et cherche à réussir mieux une seconde fois. Ces précieuses notes d'Iselin contiennent encore un autre détail des plus intéressants pour la connaissance de notre maître. « La *Maison à la danse*, disait Holbein, était seule passable. » Ainsi aucune de ses premières compositions ne trouvait grâce auprès de cet artiste modeste, qui ne se montrait indulgent que pour cette *Maison à la danse*, dans laquelle dominait l'esprit de la renaissance, dans laquelle

1. Holbein paraît avoir fait un autre voyage en France vers 1523. « *Is me detulit pictum in Galliam*, » dit de lui Érasme dans une lettre à Pirkheimer. Quel était ce portrait d'Érasme? Où et à qui Holbein le porta-t-il? M. Grimm prétend que c'est le portrait du Louvre et que Holbein l'a porté à Paris. Mais on sait que l'Érasme du Louvre nous est venu d'Angleterre. M. Woltmann suppose avec plus de raison que ce portrait est celui du musée de Bâle, provenant de la collection de Boniface Amerbach. Ce dernier se trouvait, à l'époque dont nous parlons, à Avignon, et étudiait le droit sous Alciat. N'est-il pas probable que c'est à lui, à son ami intime, qu'Érasme a envoyé le portrait en question? Il est aussi possible que Holbein ait, par la même occasion, visité Lyon. Plus tard nous le trouvons en relation d'affaires avec les imprimeurs de cette dernière ville.

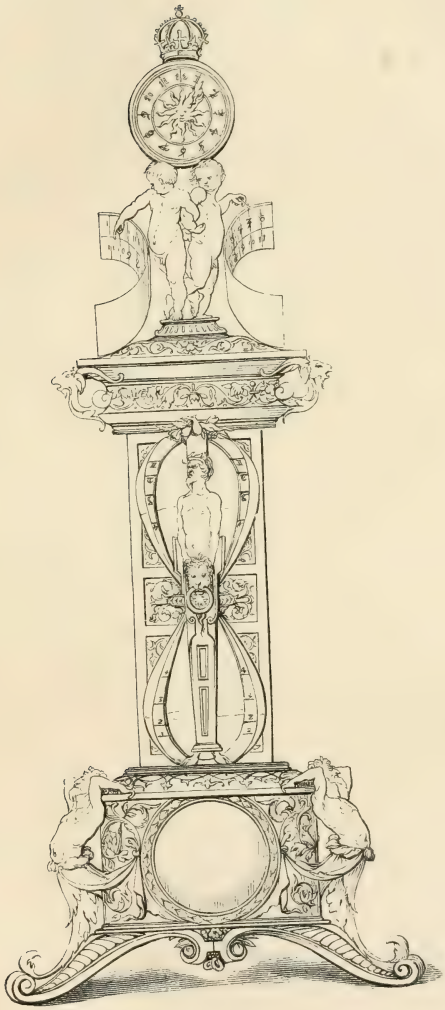
sa fantaisie s'était jouée le plus librement sur le domaine de l'idéal.

Au commencement de 1539, Holbein est de retour en Angleterre. Il offre au roi, à l'occasion du jour de l'an, le portrait du prince son fils, et il reçoit en échange une coupe d'or pesant dix onces et un quart. En juillet 1539, il est chargé de peindre Anne de Clèves. On lui a reproché de l'avoir embellie et d'avoir ainsi trompé le roi. Cette accusation est souverainement injuste. Le roi ne blâma que ceux qui lui avaient *décrit* la reine plus belle qu'elle n'était, et il ne retira nullement sa faveur à Holbein. De la circonstance que le portrait du Louvre est un vélin collé sur toile, M. Woltmann conclut qu'il est une esquisse d'après nature, peinte après coup seulement; il croit qu'un original plus achevé se trouve dans quelque collection particulière de l'Angleterre.

Pendant toute la durée du règne de Jane Seymour, Holbein seul paraît avoir eu le privilége de peindre d'après nature le roi et les autres membres de la famille royale. M. Sharfs regarde comme un travail français un petit portrait à l'huile (de la collection du duc de Buccleuch), que l'on croit représenter Catherine Howard. Il est donc vraisemblable qu'à l'avénement de la nouvelle reine quelques artistes réussirent à supplanter Holbein, ne fût-ce qu'un instant. On remarque aussi que depuis la chute de Cromwell on ne lui paye plus son traitement que six mois à l'avance: l'un de ces payements eut lieu à la Saint-Michel 1540, l'autre à Pâques 1541. Il touchait alors 30 livres, comme nous l'avons dit. Le rôle des subsides de la ville de Londres, du 24 octobre 1541, communiqué par M. Franks dans l'*Archæologia*, vol. 39, nomme Holbein parmi les étrangers qui habitent la circonscription d'Aldgate, dans la paroisse Saint-Andrew Undershafte, et fixe à 3 livres l'impôt qu'il avait à payer pour son revenu de 30 livres.

Holbein ne paraît pas avoir peint Catherine Par, la sixième femme de Henri VIII. Il eut à cette époque assez de loisirs pour consacrer son pinceau à de simples bourgeois : tels doivent être plusieurs jeunes gens, l'un au Belvédère de Vienne (1541), un autre au musée de Francfort, un troisième au musée de La Haye. D'après M. Bürger, le portrait de celui-ci est une œuvre de premier ordre.

Henri VIII octroyant les lettres de franchise à la corporation des chirurgiens barbiers de Londres appartient à la fin de la vie du maître, et a même été achevé par un étranger. Plusieurs des héros de ce tableau, le docteur Buth, le docteur Chambers, se sont aussi fait peindre à part par Holbein. Le portrait de Chambers (au Belvédère de Vienne) est peut-être la dernière œuvre qui montre Holbein dans toute sa grandeur de portraitiste. Ainsi, le peintre de la cour et de l'aristocratie n'a pas désappris ces physio-



PENDULE DE HENRI VIII.

(Dessin du British Museum.)

nomies bourgeoises qu'il a si souvent illustrées. C'est là une de ses plus précieuses qualités. « Holbein, dit M. Woltmann, sait donner un caractère particulier à chaque état, à chaque âge, à chaque sexe. Peint-il lady Buth, il nous montre une vénérable matrone; peint-il de jeunes dames, telles que Jane Seymour ou Christine de Milan, il les entoure de tout le prestige de la beauté et de la distinction. Il donne au roi et aux hommes d'État More, Warham, Cromwell, toute la précision et toute l'importance de leur personnalité et de leur position. Dans Érasme, il nous représente le penseur et le savant, indifférent au monde extérieur, ne vivant que pour ses idées et ses écrits; mais il ne dédaigne pas le bourgeois occupé dans son bureau, et peint Gysin et les autres marchands de Steel Yard dans toute la simplicité et l'honnêteté de leurs mœurs. « Il peint des visages et nous seulement des masques, » s'écria Piazetta en voyant la Madone de Meyer chez le comte Algarotti à Venise... Le nombre des personnes que réussissait Dürer était borné! Ses hommes et ses femmes sont les types d'une vie mesquine, bourgeoise : l'empereur Maximilien lui-même, tel que le représente Dürer, paraît plutôt le bourgmestre d'Augsbourg que le monarque chevaleresque... Léonard de Vinci, dont les portraits montrent une parenté si étroite avec ceux de Holbein par la délicatesse et la perfection de l'exécution, par la finesse avec laquelle il individualise ses figures, Léonard de Vinci ne se plaît dans le portrait que lorsqu'il rencontre des femmes d'un caractère original et énigmatique, c'est-à-dire, un problème à résoudre... Le Titien ne sait peindre que des natures d'élite... Van Dyck est le peintre de l'aristocratie : il étudie plutôt le maintien de ses personnages dans la société que leur vie même. Il représente les hommes tels qu'ils paraissent, Holbein tels qu'ils sont... Velasquez se rapproche davantage de Holbein. Comme notre maître, il reproduit la vie dans ses traits les plus absolus et les plus saillants... Mais veut-on trouver parmi les contemporains même de Holbein celui qui lui ressemble le plus, eh bien! il faut étudier Raphaël. Lui aussi allie au goût le plus délicat la plus grande précision individuelle; il va jusqu'à imiter les accessoires avec le soin le plus minutieux : il rend franchement la laideur, par exemple, dans le portrait du cardinal borgne Inghirami; dans le portrait des papes il s'élève au grand style historique. »

Ce fut au moment où Holbein était dans toute la force de son âge et de son talent, dans toute sa réputation de portraitiste que la mort vint le frapper. En 1543 éclata la peste, la plus terrible de celles qui signalèrent le règne de Henri VIII, et Holbein fut une de ses innombrables victimes. M. Black, comme nous l'avons déjà dit, a découvert en 1861, dans les archives de la cathédrale de Saint-Paul, le testament que

FOURREAU DE POIGNARD, PAR HOLBEIN.

(Dessin du Musée de Bâle.)

fit le maître, déjà malade sans doute, et l'homologation de ce testament. Il est daté du 7 octobre 1543, et conçu dans les termes suivants : « Au nom de Dieu le Père, le Fils et le Saint-Esprit, Moi, Jean Holbein, serviteur de Sa Majesté le Roi, je fais savoir que par ceci, qui est mon testament et ma dernière volonté, je veux que tout mon avoir soit vendu et mon cheval aussi, et que mes dettes soient payées, à savoir : d'abord à M. Anthony, serviteur du roi, de Greenwich, la somme de 10 livres 13 shellings et 7 pence sterling. Et en outre je veux qu'on lui donne satisfaction pour toutes les autres choses entre lui et moi. *Item*, je dois à M. John of Anwarpe, orfévre, 6 livres sterling, qui, je le veux, lui seront payées aussitôt que possible [1]. *Item*, je lègue pour l'entretien de mes deux enfants, qui sont en nourrice, pour chaque mois, 7 shellings et 6 pence sterling. En témoignage de quoi j'ai scellé et scelle ceci mon testament le 7e jour d'octobre, en l'an de Notre-Seigneur 1543. Témoins : Anthoney Snecher, armurier; M. John of Anwarpe, orfévre, déjà nommé; Olrych Obynger, marchand; et Harry Maynert, peintre. » Au bas se trouve une confirmation datée du 29 novembre suivant, nommant John of Anwarpe administrateur des biens du défunt. Holbein est donc mort entre le 7 octobre et le 29 novembre 1543. Cette date est désormais acquise à l'histoire, car M. His Heusler a découvert une lettre du conseil de Bâle de 1545 qui parle également de Holbein comme d'une personne déjà morte à cette époque. Ajoutons enfin que la peste ne régnait nullement en 1554, et qu'ainsi le récit de Carel van Mander et de Sandrart, qui le font mourir de cette maladie en 1554, renferme une contradiction flagrante.

Ce testament ne donne pas une idée brillante de la fortune de Holbein; son avoir et son cheval suffisent à peine à payer ses dettes et à servir à ses deux enfants (illégitimes sans doute) une modeste pension. Ses biographes l'accusent d'avoir mené une vie débauchée; mais nous avons déjà montré le cas qu'il faut faire de cette accusation; ce qui est certain, c'est qu'il n'eut jamais beaucoup d'ordre dans ses affaires, nous le voyons à chaque instant demander des avances sur son traitement de peintre du roi.

Combien il fut différent en cela de Dürer, l'artiste rangé et économe, laissant aux siens une fortune assez ronde, six mille florins! Combien il serait intéressant de voir en quoi diffèrent et se ressemblent ces deux

1. Le sens de cette phrase est amphibologique. L'original porte : *Which I will also shalbe payd unto him with the fyrste.* Ce dernier mot peut aussi signifier que cette dette sera payée en même temps que la première.

artistes, les plus grands dont l'Allemagne puisse s'enorgueillir! M. Woltmann l'a osé; et il a réussi à déterminer avec beaucoup de netteté leur rôle respectif dans le développement de l'art allemand. C'est par un résumé de cette excellente page d'histoire que nous terminerons notre travail. Dürer, dit-il, reconnaît théoriquement les principes d'esthétique de la Renaissance, Holbein les applique. Dürer fait triompher l'esprit personnel, l'esprit d'indépendance qui rompt les liens de la tradition, qui fixe lui-même sa voie et son but. Mais il ne réussit pas, comme les Italiens, à jeter ses impressions dans le moule de la beauté: la menace de Prospero de presser Ariel dans la fente d'un chêne noueux paraît s'être réalisée en lui. Il ne parvient pas à la pureté des lignes, à la noblesse des draperies. Sa force est dans sa pensée et dans son imagination. Holbein, au contraire, est le premier depuis Hubert Van Eyck qui ait vu la nature dans toute sa vérité et toute sa sérénité et non à travers le prisme du gothique dégénéré. Il s'élève à la beauté, non par le secours de l'art italien, mais par la puissance de l'art du Nord et de son réalisme. Il reconnaît une vérité supérieure à l'imitation servile des détails isolés de la création, il reconnaît les grandes lois générales et franchit l'abîme qui d'ordinaire, dans l'art du Nord, sépare le *caractère* de la *beauté*. Quel essor n'aurait pas pris la vie artiste de l'Allemagne si les circonstances avaient permis de poursuivre la voie frayée par Holbein, de féconder les germes nombreux que recélait la seconde moitié du XVIe siècle, époque d'une activité prodigieuse et d'un goût exquis, surtout dans les industries d'art! Mais au moment où un Rubens apprenait à l'art flamand à s'exprimer de nouveau dans la langue nationale, au moment où Rembrandt ouvrait de nouveaux horizons à la peinture, sévissait en Allemagne la funeste guerre de Trente ans, qui anéantit toute vie nationale, toute civilisation et toutes aspirations artistiques.

EUGÈNE MÜNTZ.

LA PEINTURE ET LA SCULPTURE

CHEZ LES MUSULMANS

Un musulman convaincu, un des hommes les plus instruits de l'Islamisme, le général Khéredine, ancien ministre de la marine à Tunis et président du grand conseil tunisien, a publié, il y a quelque temps, un opuscule intitulé : *Réformes nécessaires aux États musulmans.* Ce travail très-remarquable n'est que la préface d'une œuvre considérable.

Après avoir établi la situation des États musulmans par rapport à la civilisation européenne, l'éminent écrivain arabe dit :

« En partant de ces prémisses incontestables, tout bon musulman « sincèrement convaincu que la loi islamique suffit constamment et par- « tout à toutes les exigences du spirituel et du temporel, et sachant « qu'une bonne réglementation des affaires civiles ne peut être qu'avan- « tageuse aux intérêts religieux, doit reconnaître avec regret que la « plupart de nos ulémas, qui sont investis de la double mission de sau- « vegarder les intérêts spirituels et matériels de notre loi théocratique « et de développer l'application successive de ces derniers, par une in- « terprétation intelligente et conforme aux besoins de l'époque, se mon- « trent peu soucieux de connaître les affaires intérieures de leur pays et « qu'ignorant complétement ce qui se passe chez les autres ils se » trouvent par suite, sans qu'il soit besoin de le démontrer, dans l'impos- « sibilité de remplir convenablement leur mission temporelle. »

L'honorable général, après avoir constaté l'ignorance des ulémas, indique la voie dans laquelle doivent entrer les interprètes de la loi religieuse.

Pour aider l'œuvre de transformation sociale que tente le général

Khéredine, nous venons combattre le préjugé séculaire qui veut que la religion musulmane défende la reproduction des traits humains soit par la peinture, soit par la sculpture.

Une fausse interprétation de certains passages du *H'aditt* a pu seule prohiber ces deux arts qui furent en honneur chez les musulmans au ve et au vi^e^ siècle de l'hégire.

C'est dans la tradition religieuse et non dans la religion qu'il faut rechercher l'interdiction formelle de la reproduction des traits humains. Le Coran est muet à ce sujet et ce n'est que dans les *h'aditt, conversations du Prophète* colligées par les *seh'aba*, ses compagnons, que l'on trouve la réprobation qui frappe les arts de la peinture et de la sculpture. Ces *Conversations*, pieusement conservées par la mémoire des compagnons du Prophète, furent transmises par ceux-ci aux *Tab'aïnn*, et ce n'est qu'après avoir été reportées de bouche en bouche, pendant deux siècles, qu'elles furent réunies en un volumineux recueil, qui vient compléter la loi religieuse des mahométans. Quel que soit le respect que les *Tab'aïnn* aient eu pour la transmission intégrale des entretiens sacrés du Maître, il est permis de supposer que le texte primitif, confié seulement à la mémoire humaine, a pu être parfois modifié involontairement : cela n'est pas douteux ; mais l'on ne peut nier aussi que dans une période de propagande religieuse comme celle qui s'est écoulée pendant les deux siècles qui ont suivi la mort du Prophète les docteurs, par suite des luttes à soutenir, n'aient été portés à altérer de bonne foi la tradition verbale de Mahomet.

Nous prouverons plus loin que les ulémas et les princes musulmans, les plus fidèles observateurs de la *loi écrite*, ont transgressé parfois la *loi traditionnelle*. Pour le moment nous fouillerons les *h'aditt* afin d'y trouver les textes sur lesquels s'appuient les docteurs orthodoxes pour maintenir la prohibition de la reproduction des traits humains par la sculpture et la peinture.

Deux fois dans sa vie le Prophète s'est élevé d'une façon spéciale contre ces deux arts. L'une et l'autre fois il avait pour but de combattre non l'art tel que nous le comprenons, et qui lui était complétement inconnu, mais le métier de confectionneur de figurines et d'enlumineur d'images dont faisaient commerce les Arabes idolâtres.

« Malheur, s'écria la première fois Mahomet, malheur à celui qui « aura peint un être vivant ! Au jour du jugement dernier les person- « nages qu'il aura représentés s'élanceront hors du tombeau et viendront « à lui en lui demandant une âme. Alors, cet homme, impuissant à vivi- « fier son œuvre, brûlera dans les flammes éternelles. »

Une autre fois il dit à ses compagnons, réunis la veille d'une course contre une tribu idolâtre : « Dieu m'a envoyé contre trois sortes de « gens pour les anéantir et les confondre : les orgueilleux, les poly- « théistes et les peintres. Gardez-vous donc de représenter soit le Sei- « gneur, soit l'homme, et ne peignez que des arbres, des fleurs, des « objets inanimés. »

Est-il possible de ne pas constater la corrélation que Mahomet établit dans ce passage qui fait autorité entre les polythéistes et les peintres? — Est-il possible de croire que le Prophète avait un autre but que celui de stigmatiser les fabricants d'idoles ? — Dans l'état de barbarie dans lequel se trouvaient les peuples qu'il voulait régénérer, est-il permis de supposer qu'il voulait atteindre des arts qui ne florissent qu'à la suite d'une civilisation très-avancée et qui étaient complétement inconnus à cette époque?

C'est principalement sur ces deux passages que s'appuient encore de nos jours les ulémas pour défendre la *portraicture* proprement dite. Cette interprétation stricte des *h'aditt* n'a pas toujours fait loi cependant, et des princes fervents ont parfaitement compris que l'interdiction du Prophète ne s'adressait qu'à la reproduction des traits humains appliquée, si nous pouvons nous exprimer ainsi, à la propagation de l'idolâtrie. A de certaines époques de leur histoire, les Arabes comptèrent des peintres et des sculpteurs célèbres, et la peinture surtout atteignit chez eux un haut degré de perfection.

Dans les premières années de l'hégire, l'art était entièrement entre les mains des Grecs et des Juifs : c'est à des artisans venus de Constantinople que Oualid, fils d'Abd-el-Malek, confia la construction de la mosquée de Damas. Parmi les douze mille ouvriers qui concoururent à l'édification de ce monument, Ibn-Batouta nous apprend qu'il y avait des peintres distingués qui l'ornèrent « par un mélange habile de couleurs, de figures, d'autels et de *représentations* de toute nature. » — Mouradja d'Ohsson rapporte que le père de ce calife, célèbre dans les annales musulmanes, avait fait peindre l'image du Prophète sur les portes du temple que sa piété avait fait élever à Jérusalem. Il ne faut pas oublier que ce même calife fit frapper la monnaie à son *effigie*, le corps ceint de sa large épée et les cheveux partagés sur le front, suivant la coutume des croyants du Ier siècle.

M. H. Lavoix, qui a fait une étude très-intéressante sur les peintres musulmans, établit, par une citation irréfutable, que l'art de la peinture était en grand honneur au IVe siècle de l'hégire, et que les œuvres arabes avaient franchi les pays musulmans et pénétré dans les Indes et

jusqu'en Chine. « C'est ce que nous apprend, dit M. H. Lavoix, le récit « de Ibn-Wahab, un Arabe qui, vers l'an 900 de notre ère, avait visité « toute l'Asie orientale et pénétré dans la capitale du Céleste-Empire. « Cet homme s'était établi à Bassorah, de retour de ses longs voyages ; « là, il racontait qu'admis en présence de l'empereur il avait été inter- « rogé par lui sur l'état politique des royaumes musulmans et sur les « mœurs de ces pays lointains. Après de nombreuses questions, l'empe- « reur demanda à Ibn-Wahab s'il reconnaîtrait la figure du Prophète.

« Le marchand répondit : Oui.

« Un officier tira alors de la boîte où elles étaient enfermées des « feuilles de dessin qu'on fit passer sous les yeux du voyageur. Ibn- « Wahab reconnut successivement les divers prophètes de sa religion : « Noé et son arche sainte, Moïse armé de sa verge sacrée, et entouré des « enfants d'Israël. — « Voilà, dit-il, Jésus sur son âne au milieu de ses « douze apôtres ; voilà la figure du Prophète, mon cousin, sur qui soit la « paix ! »

« Et à cette vue il fondit en larmes. »

El-Makrizi rapporte que, dans le sac du palais du calife Mostanser-bi-Allah, qui eut lieu en l'an 460 de l'hégire, les révoltés pillèrent des objets d'art, parmi lesquels se trouvaient les portraits des rois et des hommes célèbres ; au-dessus de chaque figure étaient écrits le nom du personnage, le temps qu'il avait vécu et les principales actions de sa vie.

L'histoire a conservé les noms de deux peintres musulmans célèbres à cette époque : Ebn-Aziz et El-Kasir.

Le premier était né à Bassorah et il orna les murs du palais du visir Yazouri de fresques remarquables : son œuvre capitale représentait une almée drapée dans un haïk rouge, et le relief était tel qu'elle semblait s'élancer du tableau. Son contemporain et son émule, El-Kasir, était originaire de l'Irak, et son talent ne le cédait pas à celui d'Ebn-Aziz. Il avait fait un pendant à la Danseuse du peintre de Bassorah : c'était également une almée, mais drapée de voiles blancs, et la perspective était ménagée de telle sorte que cette figure semblait vouloir se soustraire à la vue du spectateur et se perdre dans le fond du tableau.

Abou-el-Feda cite un peintre célèbre du nom de Abou-Beker-Mohammed-ben-Hassan, qui mourut l'an 365 de l'hégire.

Il ne reste plus aucune trace de ces peintres arabes ; quoi qu'il en soit, les descriptions qu'en donnent les polygraphes musulmans ne laissent aucun doute sur leur existence. Mais, alors même que ce doute existerait, il tomberait devant les manuscrits illustrés que nous connaissons.

La Bibliothèque impériale possède plusieurs ouvrages remarquables en ce genre : tous les traités d'histoire naturelle, d'hippiatrique, de science militaire, sont ornés de dessins explicatifs nécessaires à l'intelligence du texte. Le n° 1618 du Supplément arabe offre des miniatures complètes, des compositions variées, des représentations de combats : il contient plus de huit cents sujets ayant trait aux *Séances de Hariri*.

Est-il utile de multiplier les exemples pour constater que les *h'aditt* sur lesquels s'appuient les docteurs pour interdire la reproduction des traits humains n'ont pas toujours eu force de loi, et que l'exécution des paroles du Prophète a toujours été soumise à l'interprétation ?

« Il n'y a que les criminels et la canaille qui jouent aux échecs, » a dit le Prophète en frappant de peines sévères les croyants qui transgressaient ses ordres. L'usage des échecs n'a jamais disparu de l'Orient, où il a une grande vogue, et les meilleurs musulmans ne se croient pas damnés pour se livrer aux spéculations mathématiques de ce jeu.

« Vous ne prierez point, a dit le Prophète, dans une église où le chrétien aura plié le genou. » — Un siècle à peine après la mort de Mahomet, l'église de Saint-Jean, de Damas, était transformée en mosquée, et les coupoles de Sainte-Sophie répercutent encore aujourd'hui les psalmodies des prières musulmanes.

Que conclure de tout ceci, sinon que les *h'aditt* peuvent être diversement interprétés, et qu'il suffira de la volonté d'un prince musulman intelligent pour remettre en honneur les arts de la peinture et de la sculpture? L'idolâtrie n'est plus à combattre de nos jours, et les ulémas n'ont plus de raison pour appliquer rigoureusement le *veto* puisé dans la *tradition*.

FLORIAN PHARAON.

LES

DERNIERS PROGRÈS DE LA PHOTOGRAPHIE

Tout en admirant la perfection de ces images qui reproduisent fidèlement l'aspect des objets extérieurs reflétés par cette combinaison d'optique qu'on appelle la chambre noire, on se demande quelquefois comment il se fait que la photographie, qui les a produites, ait été pendant si longtemps impuissante à réaliser dans la pratique et dans l'usage un progrès vraiment incontestable, lorsqu'elle a cherché à mettre au service de l'art ou de la science une quantité infinie de reproductions utiles.

Cela tient à ce que tout l'effort des photographes, artistes, amateurs ou savants de profession, s'est porté de préférence sur la production des clichés types, et que la multiplication durable des images est restée pour eux, pendant longtemps, une question secondaire. On était pressé de jouir des effets merveilleux de ces dessins magiques improvisés par la lumière; des millions de portraits et de banalités insignifiantes, puis les excentricités du stéréoscope vinrent passionner la curiosité du monde entier. Tous les instincts vulgaires du public y trouvaient leur compte, et le succès de la photographie industrielle, honnête ou clandestine, fut immense. Mais l'intérêt de l'art et l'éducation du goût public n'occupèrent longtemps qu'une place bien restreinte dans la prodigieuse activité de cette production sans caractère et sans résultat sérieux.

Aujourd'hui, la période de l'étonnement causé par le phénomène photographique touche à son terme. On s'est partout familiarisé peu à peu avec l'éclosion magique de ces images qui spontanément apparaissent

au simple contact de la réalité. On commence à comprendre que le moment est venu de demander à la photographie tout ce qu'elle doit donner, et que l'art dans ses traditions, la nature dans ses grandeurs visibles, comme dans ses mystères, doivent enfin devenir le but supérieur des efforts de cette industrie naissante et de ses développements futurs. Que d'éléments nouveaux et précieux pour l'histoire et la philosophie n'est-elle pas appelée à nous conquérir! Que de monuments inconnus, oubliés, dégradés, impossibles souvent à reproduire par le dessin, pour ront ainsi reparaître au jour! Hier, c'étaient les ruines colossales de la mystérieuse ville d'Angoor, dans le haut Cambodje, dont un hardi praticien allait seul, en pays hostile, dérober le secret enfoui dans les solitudes humides des jungles. A l'Exposition universelle, les admirables collections des explorateurs anglais évoquaient devant nous les féeries de l'architecture arabe dans l'Inde et les sombres horreurs des excavations brahmaniques. Nos voyageurs français, Charnay au Mexique, Cammas, Mehédin en Égypte, et tant d'autres en Orient, en Perse, au Japon, en Chine, ont apporté leur contingent à cette enquête nouvelle et grandiose réservée à notre XIXe siècle, sur l'ensemble des œuvres de l'art monumental créées par l'humanité. Que saurions-nous sur le véritable aspect des ruines classiques de ces temples abandonnés de la Grèce, de Pœstum ou de la Sicile, sans le secours de ces étonnantes photographies qui nous permettront un jour, alors qu'elles seront refaites dans d'autres conditions, de relever mathématiquement, sans quitter notre cabinet d'étude, jusqu'aux moindres mesures de la construction? Et, si nous parlons des œuvres de l'art usuel et décoratif, de la numismatique, des pierres gravées, des bronzes, des armes, des meubles, etc., enfermés dans les collections célèbres, et dont la photographie n'a qu'à reproduire instantanément l'image pour en mettre la forme, l'accent et l'esprit à la disposition de tous par des publications largement répandues, nous aurons à signaler une conquête bien plus importante encore pour l'avenir de l'éducation publique. En présence de cette notoriété sincère, frappante, que peut acquérir un objet d'art au moyen d'une image photographique, le sentiment de propriété et de droit de séquestration exercé dans sa rigueur sur les œuvres que le génie humain a produites, et que réclame l'histoire, se modifie et s'atténue. Le possesseur d'une belle chose ne fermera plus sa porte à la reproduction photographique, lorsque la pression insensible de nos mœurs libérales a déjà pu l'amener, comme on le voit aujourd'hui, à confier temporairement cette même œuvre aux hasards d'une exposition publique.

Nous touchons donc au moment où toutes les productions de l'art

individuel, monumental ou décoratif pourront être représentées et mises à la disposition du public par des séries d'imitations absolument nouvelles dans leur puissance et leur sincérité.

Comment se fait-il, nous dira-t-on, que, malgré les nombreuses tentatives déjà faites par tous ceux qui ont pressenti depuis longtemps l'avenir réservé à la photographie, les livres d'art, les journaux illustrés, le commerce des estampes, n'aient point encore profité dans une plus large mesure du bénéfice de ces méthodes inattendues qui permettent, avec d'énormes réductions de prix, la production presque illimitée d'images de toute nature et d'une incontestable valeur?

C'est que le rôle des procédés vraiment industriels, dans cette production, est encore trop restreint. Dès qu'on entend s'adresser au grand nombre, l'industrie est naturellement mise en cause. C'est elle qui doit fournir au public cette multitude d'images nouvelles et indispensables, selon nous, aux progrès de l'éducation générale. A quelles conditions l'industrie, c'est-à-dire la machine et l'ouvrier, peut-elle, au grand profit de tous, tirer parti de l'art photographique? C'est ce que nous nous proposons d'examiner dans cette étude.

Distinguons d'abord deux éléments inégaux en valeur : le type ou *cliché*, œuvre individuelle au premier chef, et l'*épreuve*, produit essentiellement industriel.

Que l'*artiste* photographe, nous retenons le mot, puisse livrer son cliché à l'*imprimeur* et en obtenir un nombre illimité de reproductions fidèles économiquement, solidement et rapidement exécutées, telle est la formule d'un progrès depuis longtemps désiré, et qui nous paraît aujourd'hui être sur le point de s'accomplir.

Sans les épreuves utiles qu'on en peut tirer, le plus beau des clichés photographiques reste lettre morte; comme la locomotive privée de son combustible et isolée des wagons qu'elle doit entraîner, il n'est plus qu'une chose admirable et curieuse qui contient et promet le mouvement, mais ne le donne pas. La question du tirage et de la multiplication des bonnes épreuves est donc capitale; bien résolue, elle doit rendre à la photographie sa véritable importance.

Les bons esprits l'avaient tout d'abord ainsi compris. Nicéphore Niepce, le créateur, sinon l'inventeur de la photographie, c'est-à-dire de la fixation d'une image optique, espérait du même coup la convertir en planche gravée. M. Chevreul, l'illustre savant, conserve chez lui quelques-uns de ces essais qui remontent à 1819. Niepce l'ancien, car il lui reste un neveu, comme lui chercheur ingénieux et infatigable, procédait à la gravure d'une manière directe sur la planche d'étain

recouverte d'un enduit sensible de bitume qui avait reçu, dans la chambre noire, l'impression immédiate de l'image d'un objet naturel. Les parties frappées par la lumière devenaient insolubles dans l'essence qui avait servi à délayer le bitume formant la couche primitive, et dès lors, en lavant dans cette essence la plaque métallique au sortir de l'exposition, on obtenait une image négative, comme celle du graveur à l'eau-forte après son travail, dont les lumières correspondaient à une réserve de bitume formant vernis et dont les demi-teintes laissaient apercevoir le brillant du métal complétement mis à nu dans les ombres intenses. La morsure de l'acide pouvait dès lors achever le travail commencé par la lumière, et le résultat final devait être une planche gravée susceptible d'être livrée à l'imprimeur en taille-douce. L'opération commencée par une puissance invisible et mystérieuse aboutissait à un résultat pratique, à l'estampe que nous voyons sortir de la presse, sous les mains d'un ouvrier.

L'inventeur, procédant de l'inconnu au connu, s'était efforcé, avant tout, de fixer l'image fugitive qui lui était apparue par les méthodes éprouvées de la gravure et de l'imprimerie. L'extraordinaire et le possible se réunissaient ainsi dans l'œuvre dont il avait peut-être entrevu dès lors l'incalculable portée. En outre, ce principe nouveau et fécond était découvert : la production possible d'une image sur une couche mince de matière organique, par suite d'une modification physique de cette couche sous l'influence de la lumière — principe repris et développé plus tard à l'aide de nouvelles ressources par des artistes intelligents, parmi lesquels nous citerons MM. Lemaître, Charles Nègre, pour leurs gravures héliographiques, et enfin Lafon de Camarsac, le premier inventeur des émaux et vitraux obtenus par la photographie.

Niepce fut cependant amené, par son association avec Daguerre et les recherches poursuivies en commun, à renoncer momentanément à la gravure. L'artiste parisien, en cherchant à dessiner par des mats et des clairs et non plus à graver l'image sur la plaque métallique, fut conduit à utiliser une substance nouvelle, c'était la couche infiniment mince qui se forme à la surface de l'argent exposé aux vapeurs de l'iode. L'iodure d'argent, au moment où il venait d'être ainsi formé, presque à l'état *naissant*, comme disent les chimistes, présentait une sensibilité extraordinaire à l'influence des rayons lumineux. Ce fut une découverte dont Daguerre lui-même, malgré le succès qui l'accueillit, ne pouvait soupçonner toute la fécondité. Le nom de l'inventeur tend à disparaître avec celui de son œuvre, le daguerréotype; mais il y aura toujours injustice à le laisser dans l'oubli, car la photographie actuelle, avec ses améliora-

tions récentes et les progrès que lui réserve l'avenir, repose tout entière sur le fait publié pour la première fois par l'artiste, homme d'action et de ressources, mais qui, manquant de méthode et d'esprit généralisateur, ne sut ajouter aucun développement utile à sa merveilleuse invention.

Sur le cliché actuel, l'image, nous ne saurions trop le redire, se forme dans les mêmes conditions que sur la plaque daguerrienne. La substance sensible y est la même; c'est toujours de l'iodure d'argent qui se décompose sous l'influence de la lumière. Les moyens accélérateurs, trouvés pour le daguerréotype et qui donnèrent plus tard un développement colossal à l'industrie nouvelle du portrait familier, furent également appliqués, en principe au moins, à la photographie, lorsqu'elle eut pris naissance.

L'immense avantage qu'obtenait Daguerre en substituant l'iodure d'argent à la couche de bitume employée par Niepce, c'était une rapidité relative dans la production de ses singulières images, dont le défaut capital était d'ailleurs l'étrangeté de leur aspect. Au lieu d'être, comme celles que cherchait Niepce, le point de départ d'une vraie planche propre à la gravure et à l'impression, elles semblaient produites plutôt par une illusion que par une réalité. Vues sous un certain angle, elles fuyaient le regard et disparaissaient dans le miroitement de la surface polie qui les supportait.

Aussi l'ingéniosité des chercheurs et de quelques praticiens fut-elle mise en éveil par l'instabilité que faisait pressentir le peu de solidité matérielle de ces dessins extraordinaires, dont le public, à bon droit, était émerveillé. Le Dr Donné, M. Fizeau, le regretté Léon Foucault, M. Grove, le savant anglais, proposèrent successivement des méthodes pour essayer de convertir en gravure la planche daguerrienne. Sauf un essai de publication sur les monuments de Paris, publié par M. Lerebours et exécuté par le graveur Himely, mais avec un parti pris très-apparent de retouche générale, rien de sérieux ne fut obtenu. Entre l'iodure d'argent décomposé, mercurisé, puis doré par le fixage et la plaque qui portait l'image, la difference était chimiquement trop peu considérable, pour permettre une morsure utile de l'acide. Les blancs métalliques du dessin, malgré leur apparente netteté ne constituaient pas une réserve assez puissante pour permettre l'utile emploi de l'eau-forte sur une plaque daguerrienne.

D'ailleurs, la vogue toujours croissante du daguerréotype et son application restreinte aux usages familiers absorbaient toute l'activité des praticiens, qui se multipliaient de toutes parts; les résultats s'amélio-

raient de jour en jour et suffisaient amplement à défrayer la curiosité capricieuse du public.

Cependant, l'admiration générale pour l'invention perfectionnée de Daguerre n'avait point ralenti le zèle inquiet des chercheurs. Dans notre époque, la seule croyance qui persiste, c'est que rien n'est définitif, rien n'est complet, rien n'est jamais fini. Puisque tout vrai savant est prêt à faire fléchir sa conviction d'hier devant l'expérience d'aujourd'hui, comment un inventeur s'arrêterait-il court devant toute découverte analogue à celle qu'il poursuit, parce qu'un autre aura trouvé mieux que ce qu'il rêvait. Tout résultat obtenu, toute invention heureuse dans le domaine de la science appliquée, font éclore immédiatement d'autres recherches dirigées vers le même objet. Puis, il faut compter avec le courant d'idées qui, à un moment donné, entraîne dans le même sens nombre d'esprits préoccupés à la fois de la solution, devenue nécessaire, de quelque grande difficulté à résoudre.

La découverte de Daguerre, les travaux de Niepce, qui utilisaient à nouveau une des grandes forces de la nature, la lumière, devaient nous mettre sur la voie d'applications bien autrement étendues que celles dont ils avaient eu l'intuition. Presque en même temps, la question de priorité ici est insignifiante. MM. Talbot, en Angleterre, et Bayard, à Paris, produisirent des épreuves photographiques, c'est-à-dire qu'ils trouvèrent le moyen de multiplier indéfiniment, par une seconde série d'opérations, l'image unique que Daguerre se bornait à produire directement dans sa chambre noire ; le cliché-type remplaçait la plaque : il devenait un équivalent de la planche gravée, puisque, grâce à lui, on pouvait maintenant contre-épreuver le dessin dont il portait l'empreinte.

Pour obtenir ce type nouveau, il avait suffi de former dans l'épaisseur d'une simple feuille de papier cette couche d'iodure d'argent, à laquelle la plaque daguerrienne avait dû son exquise sensibilité. La chimie pratique avait fourni un moyen facile d'augmenter l'opacité du sel décomposé par la lumière dans les clairs de l'image, et le papier, resté translucide dans les ombres, servait à produire un dessin négatif, c'est-à-dire teinté à l'inverse de ceux que nous connaissons. En appliquant ce cliché sur une seconde feuille de papier sensibilisé de la même manière, et en exposant le tout aux rayons lumineux, on obtenait une épreuve qui présentait alors l'aspect exact de l'objet naturel vu primitivement dans la chambre obscure. Cette opération pouvant se reproduire indéfiniment constituait un mode nouveau de tirage, qu'on a nommé l'*impression* chimique.

Au papier ioduré on avait presque immédiatement substitué pour les

épreuves un papier sensibilisé à l'aide du chlorure d'argent, qui, noircissant très-vite à la lumière du jour, permettait aux ouvriers chargés des tirages de vérifier les nuances de plus en plus foncées que pouvait prendre l'épreuve exposée sous le cliché-type. Une exploitation industrielle de ce mode d'impression fut immédiatement possible ; des reproductions d'objets d'art furent publiées, un grand nombre par M. Blanquart-Évrard, de Lille, qui, l'un des premiers, s'engagea dans la voie nouvelle ouverte par la photographie, et en popularisa, par ses travaux remarquables, les premières conquêtes.

Au papier succéda bientôt la couche d'albumine étendue sur une glace et imaginée par M. Niepce de Saint-Victor, puis enfin le collodion, qui nous est venu d'Amérique ; la préparation des couches sensibles se faisant toujours à l'iodure d'argent. Depuis près de vingt ans, sauf quelques améliorations secondaires, rien n'a été changé à la nature du cliché tel qu'on l'obtient aujourd'hui et qui présente, comme on le voit, au point de vue chimique, une identité presque absolue avec cette plaque daguerrienne si complétement oubliée de nos jours.

Si le cliché reste ainsi invariable depuis aussi longtemps, c'est qu'il répond admirablement à la première partie du problème que s'était posé Niepce l'ancien : fixer l'image apparue dans la chambre noire. Il donne tous les jours d'admirables résultats, et ce n'est point encore par ce côté qu'on doit chercher à perfectionner la photographie. Si l'on obtient facilement d'excellents types, on n'emploie, en général, pour en multiplier les épreuves, que des méthodes de tirage défectueuses et condamnées aujourd'hui par l'expérience. Il faut les renouveler ; c'est là qu'il reste à réaliser un progrès devenu aujourd'hui nécessaire.

En effet, l'instabilité qu'on reproche, à juste titre, aux épreuves actuelles n'est plus en rapport avec l'importance toujours croissante des services que doit rendre la photographie, par les applications qu'on en peut faire aux besoins des arts, des sciences et de l'industrie.

La coloration noire, que l'exposition à la lumière ou *insolation* développe sur le papier, semble, dans les parties non préservées par les opacités du cliché, ne présenter aucune garantie sérieuse de solidité ou de durée. Combien d'amateurs ont éprouvé de cruelles déceptions en voyant de superbes épreuves se décolorer, se tacher, jaunir et disparaître, même lorsqu'elles étaient renfermées dans leurs cartons à l'abri de la lumière. Ce serait aller trop loin que de prédire à toutes les images obtenues à l'aide du chlorure d'argent une destruction prompte et certaine, néanmoins les résultats de l'expérience ont été en général désastreux, et l'on s'est occupé depuis longtemps déjà de modifier profon-

dément le genre d'impression photographique, dont les résultats brillants, mais peu solides, sont encore généralement employés. On est d'abord revenu à l'idée première de Niepce, celle de la gravure; mais au lieu d'employer comme lui la faible quantité de lumière qui pénètre dans une chambre obscure on pouvait, dès lors, insoler directement sous un cliché la planche sensibilisée. MM. Lemaître et Charles Nègre, artistes tous deux, ont ainsi exécuté de remarquables spécimens de gravure. Nous avons tous admiré les grandes planches de M. Charles Nègre représentant les portails de nos vieilles cathédrales, avec toute l'efflorescence de leurs fantastiques ornementations, dessinées cette fois et gravées, sans conteste, par la lumière seule. L'absence de grandes surfaces planes sur lesquelles la demi-teinte se dégrade insensiblement avec les grands éclairs devenait ici une circonstance exceptionnellement favorable à la production d'une gravure chimique. C'est assez dire que, même entre les mains d'un artiste habile et rompu à toutes les pratiques du dessin, la gravure automatique ne paraît pas encore propre à traduire sur le métal toutes les finesses d'un cliché quelconque exécuté dans les conditions ordinaires. M. Baldus, qui a publié un recueil de reproductions d'après les gravures de Marc-Antoine et celles des petits maîtres allemands, s'est également limité dans le choix des modèles qu'il voulait, à l'aide de la lumière, métamorphoser en planches gravées. Il ne s'est pas interdit non plus la retouche à l'outil, sans cependant faire de cette ressource une condition ostensible de la réussite dans le travail de la gravure photographique. M. Amand Durand, bien connu des lecteurs de la *Gazette* pour ses beaux fac-simile de dessins, proclame franchement, au contraire, la nécessité de faire intervenir la main du graveur dans ses ouvrages, parfaitement réussis du reste, mais où la photographie se combine avec le talent tout personnel de l'artiste.

Il est extrêmement difficile, en effet, de faire concorder exactement les profondeurs inégales de la planche attaquée par l'acide avec les teintes si délicates de l'épreuve photographique, surtout lorsqu'elle reproduit leur dégradation de la lumière sur les plans et les reliefs de la nature. Lorsqu'il s'agit d'un dessin formé par des traits, des tailles ou des points d'une dimension appréciable, la tâche du graveur photographe se simplifie et il peut demander à la réserve et à la morsure, qu'il effectue chimiquement, un résultat très-complet. Mais avec un cliché fait d'après nature, c'est tout autre chose. Les points imperceptibles dont la juxtaposition forme les teintes sont tellement rapprochés, que l'action du mordant, si elle est puissante, obscurcit les clairs en engorgeant les noirs, et, si elle est faible et mesurée, accuse à peine l'ombre effacée de l'image.

La plupart des expérimentateurs qui ont cru trouver des méthodes nouvelles de gravure automatique n'ont pas tenu assez compte de ce qui se produit dans la gravure ordinaire, avec laquelle ils cherchaient à rivaliser. Nos planches usuelles ne donnent en effet de bons résultats, à l'impression, que si elles présentent des profondeurs de taille ou de creux inégalement proportionnelles, tandis que la gravure chimique, quels que soient la réserve ou le mordant qu'on y emploie, ne présente ordinairement qu'une profondeur uniforme dans les dépressions qui doivent recevoir et garder l'encre d'imprimerie ; il s'ensuit alors que l'épreuve est monotone dans les demi-teintes et faible, dans les ombres, qui ne se trouvent pas suffisamment accentuées par une plus grande épaisseur de noir. De plus, ajoutons que l'imprimeur en taille-douce, à qui la planche chimique est confiée, réclame un *grain* qui retienne l'encre déposée au tampon dans les creux et rende sensible l'opération de l'essuyage au chiffon, qui doit nettoyer les blancs de l'épreuve pour le tirage à la presse.

Voilà bien des obstacles accumulés pour empêcher la réussite de la gravure photographique d'un cliché quelconque, et cependant nous sommes loin de regarder la solution de ce problème comme impossible : les faits nous donneraient d'ailleurs un éclatant démenti. M. Garnier a présenté à l'Exposition universelle deux planches, dont l'une « le Château de Maintenon », prouve que l'auteur a su triompher, ici au moins, de toutes les difficultés que nous indiquons plus haut. La proportionnalité des profondeurs de la morsure, d'accord avec l'intensité des teintes, le *grain* nécessaire à l'impression, assez légèrement travaillé pour ne nuire en rien à la délicatesse de l'image, l'identité parfaite avec les valeurs du cliché, tout était réuni dans cette production étonnante qui a valu à M. Garnier la grande médaille d'or. La méthode suivie pour arriver à un pareil résultat est incontestablement basée sur des opérations délicates et complexes, dont la réussite pourra être certaine entre les mains d'un artiste savant et laborieux ; mais nous n'oserions pas affirmer qu'elle puisse devenir d'un emploi général et pratique. Il va sans dire que nous entendons parler des images d'objets naturels et non point de la reproduction de gravures anciennes, manuscrits, etc., d'après lesquels M. Garnier exécute couramment et industriellement nombre de planches gravées, des plus précieuses par leur extrême fidélité d'imitation.

Ce n'est point ici qu'il nous est possible de rechercher les faits ou les principes qui ont conduit l'auteur à de pareils résultats. Il a gardé le secret sur la nature de ses opérations, et nous ne saurions l'en blâmer. L'exemple de sa réussite suffira pour soutenir le courage et les espérances

de ceux qui, comme lui, se sont voués à des recherches d'un intérêt supérieur, et nous croyons que tous ces travaux, joints à ceux qu'il nous reste à énumérer, constitueront dans un avenir prochain un ensemble de moyens complets et variés qui doivent faire de la photographie un organe aussi puissant de propagation pour les images que peut l'être la typographie pour la propagation des idées.

Il y a plus de quinze ans, M. Talbot, le célèbre inventeur du cliché, s'était proposé de graver chimiquement une planche d'acier en la couvrant d'un mélange de gélatine et de bichromate de potasse, qui devenait insoluble à la suite de l'exposition à la lumière. Les parties préservées par les noirs d'un cliché superposé à cette planche, et restés solubles, étaient enlevés par un lavage à l'eau, qui, mettant à nu le métal par endroits, permettait ensuite l'action du mordant. Cette méthode ne donnait pas d'autres résultats que les procédés analogues où la réserve est produite par du bitume, mais un fait nouveau était mis en évidence : la mince couche de matière organique, décomposable par la lumière, était cette fois associée à un sel métallique très-riche en oxygène, et dont la présence donnait un nouveau caractère à cette décomposition. Ce mélange desséché jouissait de propriétés vraiment extraordinaires, sur lesquelles son inventeur, tout préoccupé de la gravure à trouver, n'avait point appelé l'attention publique. Les premiers expérimentateurs qui l'étudièrent ici (entre autres M. Lafon de Camarsac en 1854) remarquèrent avec étonnement qu'après l'insolation la couche de gélatine bichromatée, soumise à un lavage à l'eau froide, se gonflait dans les parties restées solubles, tandis que les parties insolubles demeuraient planes et servaient ainsi de fond à un bas-relief dont les saillies correspondaient avec une régularité parfaite et graduée à toutes les parties translucides du cliché, et par conséquent aux ombres de l'épreuve obtenue.

De l'observation attentive de ce phénomène dérive une série de procédés entièrement différents de tout ce qui précède, au moyen desquels on a recommencé, avec un tout autre parti pris, les expériences de gravure, et d'où l'on a tiré des méthodes d'impression qui semblent présager une révolution complète dans les travaux industriels de la photographie.

En 1855, un ingénieur civil, M. Poitevin, prenait un brevet, qu'il a depuis laissé tomber dans le domaine public [1], pour l'invention de l'*hélioplastie :* c'était le moyen d'obtenir, à l'aide du moulage des reliefs

1. Voir le *Traité de l'impression photographique sans sel d'argent*, par A. Poitevin, Paris, 1862, chez Leiber.

de la gélatine sensibilisée par les bichromates, des planches métalliques reproduisant, soit en creux, soit en relief, un dessin quelconque, et pouvant donner ensuite à volonté des épreuves typographiques ou des estampes imprimées en taille-douce. Lorsque la couche de gélatine bichromatée était assez mince pour recevoir sous un cliché reproduisant un dessin l'impression lumineuse dans toute son épaisseur, les reliefs produits par l'imbibition des parties réservées présentaient partout la même saillie, et pouvaient dès lors s'encrer et se tirer à la presse typographique. Il va sans dire que leur contre-moulage en métal était fait en galvanoplastie, soit directement sur la gélatine, soit indirectement au moyen du plâtre ou de la gutta-percha, rendus ensuite susceptibles de recevoir un dépôt galvanique.

La planche métallique qui en résultait devait être ultérieurement, comme une gravure en bois, creusée dans les grands blancs, afin d'éviter les taches à l'impression. Par une opération inverse de celle qui donnait les traits du dessin en relief, on pouvait produire une gravure en creux pour la taille-douce.

Tout récemment, M. Drivet a utilisé avec beaucoup d'intelligence cette idée de construire ainsi de toutes pièces la planche de cuivre dont les creux se moulent avec une rare précision sur les reliefs de la gélatine métallisée, et qui peut acquérir, par un séjour convenable dans le bain galvanique, toute l'épaisseur suffisante pour résister au tirage par la presse. M. Lefman avait également produit, il y quelques années, des résultats remarquables par cette méthode, entre autres d'excellents fac-simile d'après des croquis de Bida. Seulement, dans ces planches. comme dans celles qui sont produites par une morsure, le *grain* nécessaire à l'impression doit toujours être ajouté, lorsque le cliché original a été pris sur des objets naturels et non sur des gravures ou dessins.

En manipulant les couches de gélatine sensibilisée, et en cherchant encore des applications nouvelles, M. Poitevin fut amené tout naturellement à inventer la *photolithographie*, que pendant deux ans il pratiqua lui-même et dont M. Lemercier continue l'exploitation.

La lithographie ordinaire est, comme on le sait, basée sur cette différence qui existe entre le dessin tracé par un artiste, à l'aide d'un crayon gras, et la surface de la pierre qui le reçoit, surface perméable à l'eau et susceptible de conserver une certaine humidité lorsqu'elle est gommée, tandis que les traits du crayon ne se mouillent plus. L'encre grasse, déposée au rouleau, n'adhère ainsi que sur le dessin sans tacher les blancs que leur humidité préserve.

M. Poitevin pouvant produire sur la couche sensible couvrant la sur-

face d'une pierre un dessin photographique dont les blancs étaient solubles ou perméables à l'eau, tandis que les noirs restaient imperméables, pouvait aussi par conséquent essayer sur cette pierre ainsi préparée l'encrage lithographique. C'est ce qu'il fit avec succès, car les parties de la couche sensible, devenues insolubles par l'action de la lumière, se trouvaient être précisément dans les mêmes conditions que le crayon rouge des lithographes, et, comme lui, repoussant l'eau, elles adhéraient parfaitement à la matière grasse de l'encre déposée par le rouleau.

Dans la pratique, M. Poitevin, pour former sa couche sensible, substitua à la gélatine l'albumine d'œuf battue et mélangée, à volume égal, à une dissolution saturée de bichromate de potasse. Appliqué avec un pinceau à vernir à la surface de la pierre, préalablement lavée et asséchée, ce mélange est ensuite tamponné au linge, aussi bien pour réduire l'épaisseur de la couche, que pour la bien faire pénétrer dans le grain de la pierre qui est ensuite exposée à la lumière, sous le cliché dont on veut avoir des épreuves. L'insolation terminée, on reporte la pierre dans le laboratoire où, à l'abri de la lumière du jour, on la mouille légèrement d'abord, puis on encre au rouleau sa surface tout entière. L'albumine, restée soluble dans les blancs, fait ici fonction de la gomme arabique employée dans l'impression ordinaire, et un lavage à l'éponge entraîne l'excédant de l'encre d'impression qui ne reste plus adhérente qu'aux parties insolubles et imperméables du dessin.

Cette méthode de conversion d'un cliché photographique en pierre lithographiée, pouvant suffire à un tirage considérable et régulier d'exemplaires, a donné et donne encore entre les mains de M. Lemercier, qui s'en est rendu acquéreur, des résultats pratiques dignes d'intérêt. Nous citerons, entre autres, les planches de la description du Sérapéum de Memphis, par M. Mariette, pour lesquelles on ne pouvait absolument employer que la photographie. Son implacable exactitude pouvait seule rendre sensible, aux yeux du lecteur curieux et patient, les petites différences d'exécution, si précieuses pour l'histoire, qu'on remarque dans la ciselure en creux des figures et des inscriptions hiéroglyphiques tracées sur les stèles funéraires découvertes dans les tombes de cette longue série de bœufs Apis, qui commence aux premiers pharaons pour finir au commencement de notre ère, alors que furent décrétées les premières proscriptions contre l'antique religion de l'Égypte.

Le bel ouvrage de M. Jules Labarte sur les arts industriels au moyen âge renferme aussi des photolithographies Poitevin, exécutées d'après

divers monuments de sculpture en pierre, en bois, en ivoire, et d'après des morceaux précieux de ciselure et d'orfévrerie, dont les détails infinis sont, sinon reproduits intégralement, du moins indiqués avec une précision suffisante.

MM. Tessié du Motay et Raphaël Maréchal, de Metz, ont repris pour leur procédé de photolithographie cette curieuse couche de gélatine, dont M. Poitevin n'avait pas voulu se servir pour préparer ses pierres. — Ces messieurs facilitent la réaction du bichromate sur la gélatine, en l'additionnant de substances auxiliaires, rendant plus tenace l'adhérence de la couche sensible au subjectile, qui n'est plus ici une pierre, mais une planche de métal, zinc ou cuivre. Ce sont donc les parties préservées de la couche sensible après l'insolation qui restent perméables à l'eau dans leur épaisseur, tandis que les parties insolées, formant les noirs de l'image, reçoivent seules et conservent l'encre grasse déposée par le rouleau. Cette surface élastique et molle de la gélatine, dans les blancs, ne peut supporter longtemps l'action mécanique du rouleau de l'imprimeur et ne fournit en conséquence au tirage qu'un nombre très-limité d'épreuves. On est donc obligé, en vue d'une production considérable, de renouveler souvent les planches sensibilisées, pour les soumettre à l'exposition lumineuse, sous le même cliché.

Le pavillon de M. Maréchal, de Metz, à l'Exposition universelle, renfermait une grande quantité d'épreuves lithophotographiques tirées par cette méthode. Les portraits et les paysages surtout accusaient un progrès incontestable, au point de vue de l'identité avec le cliché original, sur les produits similaires exécutés autrefois par M. Poitevin. Nous croyons cependant que ce procédé ne pourra rendre aux arts et à l'industrie de véritables services que si l'on en restreint les applications à une certaine nature de travaux. Il est extrêmement rare qu'un procédé industriel puisse indifféremment satisfaire aux exigences complexes de la reproduction simultanée de tous les objets d'art ou de la nature. M. Arosa, cessionnaire des brevets de MM. Tessié du Motay et Maréchal, concentre ses efforts sur des publications d'archéologie, de botanique et de fragments d'après les chefs-d'œuvre des arts décoratifs, destinés à servir de modèles dans les écoles de dessin, et en cela nous ne pouvons que hautement l'approuver. Lorsque sur certains points on a fait preuve d'une force réelle, il est inutile de courir d'un autre côté la chance d'une réussite incomplète.

L'emploi d'une planche de zinc ou de cuivre pour étendre la gélatine sensibilisée, qui devient très-adhérente au subjectile, permit à MM. Tessié du Motay et Maréchal de mettre, par un lavage des parties

solubles, le métal à nu, et de se servir de la gélatine insolubilisée qui subsiste, comme d'une réserve pour opérer une gravure dont les traits se trouvent nécessairement en relief et qui devient propre dès lors à l'impression typographique. Nous pouvons citer comme résultats irréprochables dans ce genre la reproduction de grandes gravures sur bois faites par M. Arosa et publiées par un recueil illustré, ainsi que des fac-simile d'après quelques-uns des admirables dessins à la plume de notre regretté maître, Théodore Rousseau.

Nous avons eu connaissance, ces jours derniers seulement, d'une modification nouvelle apportée à la méthode photographique de Poitevin. Nous nous proposons de compléter, s'il y a lieu, par une note insérée dans la *Chronique des Beaux-Arts*, les renseignements que nous donnons ici sur les moyens employés par M. Albert, de Munich, pour rendre une épreuve, tirée d'après un cliché, capable de subir l'encrage lithographique. Cet artiste, connu par ses grandes reproductions d'après les maîtres de l'école allemande moderne, a cherché à donner à sa couche de gélatine sensibilisée une résistance à l'effort mécanique du rouleau manié par l'imprimeur, plus grande que celle obtenue, pour la leur, par MM. Tessié du Motay et Maréchal. A cet effet, il remplace la planche de métal de ces messieurs par une glace assez épaisse pour pouvoir, à l'aide d'un doublage, s'il le faut, supporter le passage sous le râteau de la presse lithographique. Sur cette glace on verse d'abord une solution légère de gélatine bichromatée dont on recouvre le recto, après dessiccation, par un drap noir, et dont on expose ensuite le verso à la lumière du jour, à travers l'épaisseur de la glace qui la porte.

Que se passe-t-il? Si la durée de l'exposition est convenable, cette première couche est insolubilisée dans son entier, mais surtout dans sa profondeur, là où elle est en contact avec la glace. L'adhérence avec le subjectile est donc augmentée. Sur cette première préparation on verse la solution définitive, celle qui doit être encrée, et dont l'épaisseur est beaucoup plus considérable. La première couche ne joue ici, à ce qu'il nous semble, que le rôle d'un fixateur mécanique pour la seconde. On procède ensuite à l'exposition, à l'encrage et au tirage sous la presse, exactement comme le font MM. Tessié du Motay et Maréchal. Comme chez eux, l'équivalent de la pierre lithographique, employée ailleurs par Poitevin, se réduit à cette couche continue de gélatine perméable à l'eau dans les blancs, imperméable dans les noirs, et pouvant s'encrer de la même manière. Le spécimen que nous avons vu, représentant un monument d'architecture néo-grecque éclairé en plein soleil, était tiré sur papier mince et, à ce qu'il nous paraît, avec une encre dont le noir était

surbroyé, car les moindres demi-teintes de la muraille blanche, qui sont peu sensibles souvent sous une lumière éclatante, étaient ici parfaitement accentuées et traduites avec une délicatesse rare à trouver, même dans les épreuves ordinaires faites aux sels d'argent. Nous n'en dirons pas autant des ombres sur les objets plus colorés que le monument. Quoi qu'il en puisse advenir, il y a encore là, au point de vue théorique, un essai intéressant à suivre.

Ici se termine l'examen sommaire que nous avons voulu tenter des principales méthodes dans lesquelles on s'est proposé de faire terminer par la presse de l'imprimeur l'image photographique obtenue par l'artiste, et de mettre par conséquent au service de son initiative particulière l'expérience et l'habileté de l'industriel. Nous essayerons de faire connaître, dans un prochain article, les procédés nouveaux par lesquels le simple amateur lui-même, sans emprunter le secours d'aucune main-d'œuvre étrangère, peut, dès aujourd'hui, tirer d'après ses propres clichés des épreuves inaltérables et fidèles au type qu'il a produit, car, nous ne cesserons de le redire, les qualités indispensables à tout tirage photographique, en industrie comme ailleurs, sont : l'exactitude et l'inaltérabilité. En attendant, nous présentons ici à nos lecteurs un spécimen de la curieuse et remarquable invention de M. Woodbury, appliquée aujourd'hui par MM. Goupil, sous le nom de *photoglyptique*, à la reproduction des œuvres d'art, et dont la description terminera la seconde partie de notre travail.

J. GRANGEDOR.

L'ACADÉMIE DE FRANCE A ROME

D'APRÈS LA CORRESPONDANCE DE SES DIRECTEURS

(1666-1792[1]).

III. LETTRES DE HOUASSE.

12 juillet 1699.

E suis arrivé à Rome le 7 de ce mois... J'ay travaillé aussi tost que j'ay esté arrivé, avec M. de la Teullière, au récollement et inventaire des choses de l'Académie. J'y ai trouvé beaucoup de choses en un estat très misérable; j'espère que M. le surintendant voudra bien nous faciliter les moyens d'y remédier.

1er septembre 1699.

Le sr Masson est entré à l'Académie le 20 juillet... Le sr Lepautre avance son grouppe. Il a souhaitté un homme pour l'ayder à quelques endroits qu'il faut fouiller et percer en cet ouvrage, dont le travail long et fatigant le détournoit de l'essentiel[2].

27 octobre 1699.

J'ay receu en l'Académie le fils de M. de Troy, selon vostre ordre : il rend le nombre de six pensionnaires complet[3]. Il s'occupe avec toute

1. Voir les livraisons du 1er février et du 1er avril.

2. Cet aide, qui portait les frais de l'ouvrage à 35 sous par jour, fut accordé.

3. Oppenordt, Fremin et Favannes venaient de quitter l'école, les deux premiers pour rentrer en France, le troisième pour rester à Rome à ses dépens. Antoine et

l'assiduité possible, ainsy que les autres pensionnaires, qui sont animez par l'émulation... Monseigneur l'ambassadeur de France a honoré l'Académie de sa visite. Il a esté très-content d'y veoir ce qui est. Je l'ay informé des intentions que le Roy a et de vostre affection pour la rétablir en son premier lustre.

3 novembre 1699.

J'ay annoncé au s^r Coustou[1] que votre intention estoit qu'il travaillast au grouppe du s^r Lepautre. Il m'a fait connaître qu'il estoit engagé et avoit commencé un ouvrage de marbre pour un particulier, qu'il aura achevé dans six sepmaines ou environ, après quoy il ne manquera pas d'exécuter ce que vous désirez. Le s^r Lepautre avance fortement son ouvrage ; il y travaille assiduement avec le compagnon que vous avez bien voulu luy accorder.

3 février 1700.

Je me suis informé d'un professeur d'architecture, géométrie et perspective. Il y a un jésuitte fort éclairé en ces sciences, dont la méthode est fort brève et pratique pour ces arts. Il se fera honneur d'enseigner en l'Académie. Je luy ay offert cinquante écus romains par année. Il a marqué se contenter de cette somme. Il y a eu autrefois un professeur en ces sciences qui a enseigné en cette Académie, dont le nom est Vitale, qui s'est venu offrir. Il est pourveu d'un brevet du Roy, qu'il a obtenu du temps de M. Colbert. Il prétend en cette considération de rentrer pour faire cette fonction ; on lui donnait dix écus romains par mois. J'ai examiné sa manière d'enseigner : elle est plus spéculative que pratique et très-prolixe. Il ne fait aucune démonstration ; ceux qui ont étudié sous luy n'ont point eu les lumières convenables à la pratique pour ces arts[2].

Cornical, puis Jean François de Troy, fils d'un peintre ordinaire du roi, et futur directeur de l'Académie, les remplacèrent. Ce dernier fut obligé de se retirer au commencement de 1701, pour une faute de conduite sur laquelle nous n'avons pas de détails (Lettre du 6 février 1701).

1. Guillaume Coustou, né en 1677.

2. Il fut répondu que le religieux en question ne convenait pas et qu'il fallait chercher un autre maître. On finit par rétablir Vitale dans ses anciennes fonctions, aux mêmes appointements. Deux ans après, il fut remercié de nouveau, parce qu'il se refusait à enseigner l'architecture, qu'il ignorait. Houasse donna lui-même aux élèves des leçons de perspective, et on fit la petite économie d'un professeur (Lettres du 8 juin 1700 et du 3 octobre 1702).

30 mars 1700.

Le sr Dulin [1], que vous avez honoré de la pension de l'Académie, est arrivé icy le 22 de ce mois. Je ne manqueray pas de le recevoir à l'Académie lorsque le sr Lepautre sera parti pour France, comme vous m'avez fait l'honneur de me l'ordonner.

27 juillet 1700.

Le sr Coustou, mon gendre [2], m'a annoncé les bontés et l'estime dont vous l'honorez et luy donnez des marques continuelles, et ressament la grâce que vous luy avez faite de luy donner l'ouvrage et l'atelier de M. Girardon. Je ne peux, monsieur, vous exprimer les sentimens de notre recognoissance; toutte ma famille ressent les effects de votre bonté.

28 septembre 1700.

J'ay annoncé à M. Théodon l'offre que vous luy avez faite, monsieur, d'un logement aux Gobelins, et d'ouvrage lorsqu'il y en aura à faire, si il désire retourner en France. Il a accepté, monsieur, votre proposition avec joye. Il se va disposer à partir incessamment pour aller jouir de cet avantage.

5 octobre 1700.

Le pape mourut le lundi 27 septembre. Il fut porté, le mardy au soir, du palais de Montecavallo en la chapelle du Vatican sans grande pompe. Il estoit dans sa litière, habillé en camail; quelques prélats officiers de sa chambre marchoient devant, précédés des estaffiers de Sa Sainteté, qui portoient des flambeaux. Les chevaux-légers de sa garde estoient à la teste de la marche. La litière estoit suivie de sept grosses pièces de canon montées sur leurs affus, traînés par des chevaux. Les gardes suisses marchoient à costé; les cuirassiers à cheval terminoient cette marche.

Le mercredy, au matin, les cardinaux s'assemblèrent au Vatican. Les chefs d'ordres nommèrent les officiers pour le gouvernement de la ville et du conclave. Monseigneur Borguèse fut nommé gouverneur dudit conclave. Le prince Savelli en est toujours grand maréchal. Le pape fut habillé par les pénitenciers en chasube rouge, la mître d'or et le pallium. Posé sur un lit de parade, il fut porté en même temps par douze cha-

1. Pierre Dulin ou d'Ulin, peintre, né en 1670.
2. Nicolas Coustou avait épousé Suzanne Houasse en 1690.

noines du chapître de la basilique de Saint-Pierre, au milieu de la nef de cette église. Les musiciens precedoient, suivis de tous les chanoines portans des flambeaux. Les pénitenciers accompagnoient le corps; les cardinaux le suivoient deux à deux, accompagnés de leurs cortèges. Un archevesque fit la cérémonie des encensemens; il chanta quelques oraisons, après quoy on porta le corps en la chapelle du Saint-Sacrement; les cardinaux luy baisèrent les pieds et se retirèrent. Ensuitte la chapelle fut fermée; on fit passer les pieds du Saint-Père hors de la grille. Il fut exposé de cette manière à la vénération du peuple, qui lui a esté baiser les pieds, dont le concours a esté jusqu'au vendredy, neuf heures du soir, auquel temps les cardinaux s'assemblèrent au nombre de douze ou quatorze de sa nomination et du cardinal Spada, premier ministre de Sa Sainteté, en la chapelle autour du corps. La musique chanta quelques répons; un archevesque dit les oraisons; puis on enferma le corps, vêtu de ses ornemens, couvert d'un drap d'or, la mître sur ses pieds, en un cercueil de bois de cyprès, dans lequel le cardinal Spada mit plusieurs médailles d'or, d'argent et de cuivre, sur lesquelles estoient imprimés le portrait et les actions principalles du Saint-Père. Ce cercueil fut mis en un de plomb, qui fut soudé en la présence des cardinaux, puis renfermé en un troisième de bois. On le porta en son tombeau de marbre, qu'il avoit fait ériger de son vivant, de jaune antique, proche la chapelle du Saint-Sacrement. On dispose en l'église de Saint-Pierre un magniffique catafalque, où mercredy, jeudy et vendredy on chantera des services solennels.

Samedy, les cardinaux entreront au conclave pour l'élection d'un pape.

19 avril 1701.

Le s^r Lepautre partit dimanche dernier, 17 de ce mois, pour aller en France, selon la permission que vous avez bien voulu luy accorder. Il a remply ses devoirs en l'Académie, et y est devenu capable en son art de travailler sous vos ordres pour le service du Roy [1].

24 mai 1701.

Je vous prie de vous donner, s'il vous plaist, la peine de veoir les lettres cy incluses qui m'ont esté envoyées par M. de Lort, premier aumônier de monseigneur le cardinal de Noailles, au sujet d'un jeune

1. Lepautre laissait inachevé son groupe d'*Enée et Anchise;* il le termina en France lorsqu'on eut trouvé une occasion propice pour le faire venir par mer (Lettre du 6 février).

homme nommé Paul, qui est à Rome, que Son Éminence désire faire entrer en l'Académie à la pension du Roy. J'ai écrit, en réponce à la lettre de M. de Lort, que je n'avois pas encore receu votre ordre, et qu'aussi tost que je l'auray, je me feray un agréable plaisir de l'exécuter... Ce jeune homme est dans un grand besoin de secours[1].

26 juillet 1701.

J'ay un nouveau sujet, monsieur, de vous rendre mille actions de grâces des bontés que vous avez marqué au s^r Coustou, en luy ordonnant deux mille livres de pension... Je vous assure que vous ne pouviez faire une aussy grande faveur à aucun homme qui fût plus capable de ressentir les obligations dont il vous est redevable, et qui fût d'un cœur plus recognoissant que le sien.

9 mai 1702.

Le s^r Saint-Yves, peintre, pensionnaire de l'Académie, vous prie, monsieur, de luy permettre de retourner en France. Il est en estat d'y aller travailler sous vos ordres. Il luy seroit très-nécessaire, et aux autres pensionnaires peintres, avant leur retour en France, qu'ils allassent en Lombardie étudier la belle partie de la couleur, que les anciens maîtres de cette école ont si excellament possédée et que ceux de l'école romaine n'ont si parfaitement entendus. J'espère, monsieur, que vous voudrez bien leur accorder cet avantage en leur continuant, pendant six mois de séjour qu'ils feront en ce pays, la même pension dont ils jouissent en l'Académie, avec quelque augmentation aux douze pistoles que le Roy leur accorde pour leur voyage[2].

22 août 1702.

Le s^r Masson vous remercie très-humblement de luy avoir bien voulu accorder son départ de Rome pour retourner à Paris. Il ne manquera pas de partir dans le mois prochain.

M. de la Teullière, cy-devant directeur de l'Académie à Rome, est mort subitement la nuit du 15 au 16 de ce mois. On le trouva étendu sur le plancher de sa chambre, près son lit, à demy déshabillé. Il y a apparence qu'il a esté surpris d'apoplexie. La porte de sa chambre estoit fermée en dedans à la clef, et les verouils poussés.

1. Sur la réponse favorable de Mansard, Paul fut admis aussitôt.

2. Cette demande paraît être restée sans réponse. Saint-Yves quitta Rome au mois de septembre suivant.

12 septembre 1702.

Vous m'ordonnez, monsieur, de vous envoyer un mémoire exact des ouvrages que les pensionnaires ont fait depuis qu'ils sont en l'Académie, desquels vous désirez rendre compte au Roy. Ils en ont très peu fait qui le mérittent. Les deux premières années que j'ay été commis à leur conduitte, je les ay fait dessigner d'après Raphaël et les plus belles figures de l'antique, leur faisant faire des observations essentielles sur ces belles choses, qu'ils ignoroient. Je leur ay enseigné les reigles de la composition, dont ils n'avoyent que de faibles lumières, en leur faisant faire plusieurs pensées et esquisses qu'ils n'ont point peint. Ainsy ce temps s'est passé sans qu'ils ayent fait des ouvrages qui puissent être notés, à la réserve de quelques morceaux qu'ils ont fait d'invention et copiés pour eux dans les jours de leurs vacances, à leurs frais, pour leur servir de mémoires du bon goust. Depuis un an, ils ont travaillé aux copies des tableaux d'après Raphaël au Vatican. Les s^rs Saint-Yves, Cornical[1] et du Lin en ont fait chacun un, qu'ils ont achevé depuis peu de jours, dont les sujets sont *le Bruslement du bourg, le Parnasse* et *l'Attila*. Ils ont employé beaucoup de temps à copier ces tableaux, attendu l'obscurité des lieux où ils sont et le mauvais état auquel le temps les a mis, ces fresques étant presque effacées. Le s^r de Troy a laissé deux tableaux : l'un est le sujet de *Régulus qui quitte sa famille au sortir du sénat, pour retourner à Carthage :* ce tableau n'est qu'à moitié fini. L'autre est peint d'après deux figures antiques, représentant *Pan* et *Apollon qui joue de la flûte*. Je luy avois fait prendre ce sujet d'après ces figures pour l'assujetir à la correction du dessin, qu'il négligeoit pour se donner entièrement à la couleur... Le s^r Paul n'est point encore en état de travailler à des ouvrages de mérite. Il n'avoit aucune pratique de dessein ny pinceau lorsqu'il est entré à la pension du Roy. Le s^r Masson, sculpteur, n'avoit que très peu d'intelligence des reigles de la composition et de la manière de traitter les bas reliefs, qu'il a étudiés depuis qu'il est en l'Académie. Il a fait une moyenne figure de marbre de son génie, à ses frais, aux jours de ses vacances... Le s^r Antoine s'est occupé à prendre les plans, élévations et mesures de quelques édiffices, son inclination étant bornée à cette étude, m'ayant dit plusieurs fois que c'estoit celle que vous luy avez particulièrement ordonné en partant de France... J'auray l'honneur de vous envoyer dans peu de jours une coppie du tableau de *l'École*

1. Michel Cornical, élève de Louis Boulogne, plus tard peintre du roi, arrivé à l'Académie en 1699.

d'Athènes, que mon fils[1] a coppié au Vatican d'après Raphaël. J'espère, monsieur, que vous voudrez bien l'agréer; il l'a fait avec tout le soin dont il est capable. J'envoyeray par la même voye les trois coppies que les pensionnaires ont fait au Vatican[2].

21 novembre 1702.

Il y a de très grandes difficultés à obtenir présentement la permission de coppier des tableaux. Je vis hier à ce sujet le s^r Carlo Maratti, qui a l'intendance des peintures de Sa Sainteté. Il me dit que ce Saint-Père estoit dans une ferme résolution de ne plus laisser coppier les tableaux du Vatican, ny aucun de ceux qui luy appartiennent, et que, pour preuve, son major d'homme luy avoit fait demander la liberté par le dit s^r Carlo Maratti, qu'il l'avoit absolument refusée, disant que ces peintures avoient été gastées et ruinées par les copistes. A son imitation, les princes et particuliers qui possèdent des tableaux font le même refus. On ne le permet pas mesme dans les églises sans la faveur des cardinaux titulaires des lieux. J'ay obtenu la permission dans l'église de S. Louis, qui est nationale des François, d'y faire coppier des tableaux du Dominiquain, représentans des sujets de sainte Cécile. Je les feray commencer incessamment par les s^rs Cornical et Du Lin.

5 juin 1703.

Le mardy 29 may, la fille du signor Carlo Maratti, peintre, allant à la messe accompagnée de sa mère, fut arrêtée à la porte de l'église des Trinitaires de Montecavallo par un des fils du prince C..., escorté de six bandits, à dessein de l'enlever. Ils la saisirent avec beaucoup de violence; mais cette fille, par une force et un courage extraordinaire, les terrassa, la mère étant occupée par un des bandits qui lui tenoit une carabine contre la gorge, dont il luy donna plusieurs coups de la crosse. Le prince voyant une résistance héroïque et surnaturelle de la part de la fille, son amour passionné changea subitement en fureur. Voyant qu'il ne pouvoit exécuter son entreprise, il tira son épée à dessein de tuer cette héroïne; mais elle le colta et le prit par la cravate, le serrant et pressant si fortement, que, ne la pouvant pointer, il la frappa de deux coups d'estramasson

1. Michel-Ange Houasse, septième enfant du directeur de l'Académie de Rome, et plus tard peintre ordinaire du roi.

2. En marge, de la main de Mansard: « Je suis surpris que les escoliers de l'Académie aient sy peu faict d'ouvrage... J'espère qu'à l'avenir vous tinderez la mein que cela aille mieux. »

à la teste, dont l'un, porté au front, luy offensa l'os, dont on a tiré le morceau depuis quatre jours. Ce prince et ses complices, voyant que plusieurs personnes s'assembloyent, montèrent promptement dans un carosse léger, attelé de six chevaux, dans lequel le prince estoit venu, espérant s'en servir pour cet enlèvement. On publie qu'il s'est retiré à Naples. Le s^r Carlo Maratti alla au pape porter sa pleinte contre ce prince, qui ordonna à plusieurs cuirassiers de sa garde de courir sus. Mais ayant anticipé sa fuitte de quelques heures, il n'a peu estre arresté. Le Saint-Père, qui a des considérations extraordinaires pour le s^r Carlo Maratti, et en veue de la justice, fait faire touttes les poursuites nécessaires... Cette fille parle quatre sortes de langues parfaitement, auxquelles elle joint l'étude de la latine et de la grecque. Elle est assez jolie et bien faite, mais un peu boiteuse.

26 juin 1703.

Je vous prie de me pardonner de ce que je me trouve indispensablement obligé de vous prier, si vous avez intention d'envoyer des pensionnaires en l'Académie, de n'accorder cette grâce qu'à des sujets dignes d'en profiter, qui ayent de l'amour pour l'étude, et plus de soumission pour les conseils que je suis obligé de leur donner que ceux qui y sont présentement. Le nommé Cornical, peintre, m'a particulièrement causé de grandes agitations, n'ayant nulle docilité ny defférence pour les avis que je luy ay donné. Il s'est comporté indiscrètement dans les lieux où il a esté admis pour travailler, nonobstant mes avertissements. Il a, depuis peu, lavé et effacé en plusieurs endroits le tableau peint à fresque par le Dominiquain qu'il coppie en l'église de S. Louis, dont j'ay receu de fascheuses plaintes... Je seray obligé de les faire travailler d'invention, ne s'occupans qu'avec degoust et violence s'ils n'ont de rares originaux, disans que leurs maistres les ont avertis, partans de France, de ne point s'occuper à coppier [1].

27 novembre 1703.

J'espère, monsieur, que vous voudrez bien m'ordonner ce que vous souhaittez que je délivre à M. Hardouin chaque année pour la dépense de ses vètements et autres choses qui luy sont nécessaires. M. Coustou m'a mandé de votre part que vous consentiez que je luy délivrasse par an

1. Cette lettre donna lieu à une réponse courroucée de Mansard, menaçant de chasser honteusement de Rome les élèves récalcitrants. Du reste, Cornical eut bientôt son congé : il quitta l'Académie le mois suivant, ainsi qu'Antoine ; tous deux furent remplacés par Cassinat et Jules-Michel Hardouin, architecte, neveu du surintendant.

jusqu'à la somme de 1,000 livres, sans m'expliquer si c'est outre les 500 livres qu'il reçoit de l'Académie pour sa nourriture et pension. Je m'employe à combatre les mauvais conseils que plusieurs personnes luy inspirent et qui sont fort opposés à vos intentions [1]... Les s^rs Antoine et du Lin ne sont pas encore partis de Rome pour aller en France; ils partiront à la fin de cette sepmaine. Mgr le cardinal de Janson les présenta hier au pape après le consistoire ; ils baisèrent les pieds de Sa Sainteté.

8 avril 1704.

J'ay eu avis par M. Coustou que vous avez eu la bonté de me nommer pour succéder aux emplois de deffunt M. Blanchard, que j'occupois avant celuy de Rome [2]. C'est, monsieur, une continuation de l'estime dont vous m'avez donné de sensibles marques, quoique j'en sois indigne. Je reçois cette grâce avec autant plus de considération, qu'elle me procurera l'honneur et l'avantage d'estre près de votre personne, pour vous y donner des marques de mon dévouement.

2 decembre 1704.

Il y a deux jours que M. Poerson est arrivé à Rome avec M. vostre neveu [3], en bonne santé, seulement fatigués du voyage. Nous avons commencé à travailler à l'état des choses qui appartiennent au Roy en l'Académie; nous aurons l'honneur de vous l'envoyer au premier ordinaire. Je partiray de Rome aussy tost que le temps sera un peu plus favorable qu'il n'est, et que les armateurs anglois qui infestent les costes de l'Italie auront un peu calmé leur fureur contre les François passagers sur cette mer... Je tascheray de me rendre digne, monsieur, de la dernière grâce que vous m'avez accordé, en me rétablissant dans les avantages que j'avois cy-devant à Paris. Monsieur votre neveu, l'architecte, se rend de plus en plus digne de mériter votre affection par sa conduitte et assiduité à l'étude [4].

1. Mansard répond qu'il suffit de payer 300 livres à son neveu, outre la pension, et que, s'il n'est pas docile, il le fera expulser pour ne plus s'occuper de lui.

2. Blanchard (Gabriel) était peintre ordinaire du roi, garde du cabinet de S. M., professeur à l'Académie de peinture.

3. Poerson, successeur de Houasse, arrivait à Rome avec un second neveu de Mansard, l'abbé Hardouin, qui venait y étudier.

4. Hardouin s'occupait à dessiner chez le garde du bureau des architectes de la fabrique de Saint-Pierre (Lettre du 15 juillet précédent).

IV. LETTRES DE POERSON.

9 décembre 1704.

M. Houasse vous envoyant un état de ce qu'il m'a remis entre les mains, il est bon, je crois, que je vous informe plus particullièrement de la plus part des choses qui sont mises en termes généraux; et je suis persuadé que, si vous voullez bien montrer ma lettre à mon dit s^r Houasse, qu'il est trop honneste homme et a trop de religion pour disconvenir des vérités que je vais vous escrire.

Premièrement, à l'esgard des tableaux du petit Chigi, qui estoient enquaissé depuis quatorze ans, à ce que l'on m'a dit, ils sont la plus part escaillé, moisy, en très mauvais estat : je les ai faits desrouler et tendre dans une gallerie pour tascher de les raccommoder; et d'ailleurs c'est un bel ornement qui nous sera utile, attendu que, l'entrée du Vatican estant défendue, c'est toujours une grande consolation de voir de belles coppies dont le trait est pris sur les originaux, et qui sont les seulles qui soyent en Europe de cette grandeur et de cette fidélité.

La *Dispute du Saint-Sacrement*, d'après Raphaël, est aussi dans un pitoyable estat : j'ay pris la mesme precaution, ainsi que du *Couronnement de Charlemagne*, que j'ay mis dans un grand sallon, où il commance desja d'attirer des curieux... A l'esgard des meubles, je ne puis assez me rescrier, sans touttes fois blasmer M. Houasse, lequel n'a jamais ozé faire de dépence, et au contraire a usé pour cent pistoles de son linge, malgré le soin que madame son espouse prenoit à raccommoder sans cesse... Cela ne m'a pas estonné quand on m'a dit que l'on n'avoit rien acheté depuis trente années [1]. Ce qui est fâcheux pour moy, c'est d'estre dans la malheureuse nécessité de remontrer tous ces besoings dans un tems difficile. Après cela, j'auray pourtant l'honneur de vous dire qu'il ne se dépence peut-estre pas d'argent chez le Roy qui fasse plus d'honneur à Mgr le surintendant et à la nation que cette Accadémie... En vérité, si vous voyez de près combien une si médiocre despence fait d'esclat, non seullement parmi les Ittaliens, mais encore parmy touttes les nations différentes qui se trouvent icy, vous en seriez vous mesme surpris.

1. A l'arrivée de Poerson, Houasse manquait même complétement d'argent depuis deux mois (Lettre du 2 décembre).

11 mai 1705.

Les s^rs Cassinat, Blanchart [1], Villeneuve et Nattier [2], ayant un vray désir de profiter des grâces que vostre bonté leur accorde pour leur avancement, ont fait entre eux une somme pour apprendre la perspective du mesme maistre qui montre les éléments d'Euclide à M. Hardouin. D'ailleurs ils dessinent d'après l'antique, et j'espère, dès que le Saint Père sera retourné à Monte-Cavalo, d'obtenir la permission de les faire rentrer au Vatican : j'en ai desja parole des personnes de qui cela despend : je les ai ménagés assez heureusement, malgré les résolutions prises au contraire.

1er juin 1705.

Nous aprismes vendredy 28 may la triste nouvelle de la levée du siége de Barcelonne. Il est impossible de vous exprimer la confusion où ce terrible accident nous a mis. L'on n'oseroit quasi se montrer; les Allemans, les Anglois et presque tous les Ittaliens en tesmoygnent une joye insultante, à laquelle l'on ne peut résister, et ces grands raisonneurs concluent de ce fascheux événement la perte totale de la monarchie d'Espagne, tout au moins. Pour moy, je vous dirai franchement que je suis plus désolé que qui que ce soit; car, outre ce que je sens des malheurs publics, je suis sans argent depuis la fin de janvier, et cela avec des loyers à payer, un procès criminel à soutenir [3], et à fournir aux autres besoings de l'Accadémie, qui ne sont pas petits, et tout cela dans un païs où, à la vérité, je reçois beaucoup d'honneurs et de compliments, avec lesquels je ne payerois pas le pain qui se mange en un jour à l'Accadémie. Jugez de là, monsieur, de la triste situation où je me trouve, et combien les choses sont différentes des idées que nous nous estions formé.

6 décembre 1706.

L'on nous assure que la paix du Roy de Suède est faite et que le Roy Stanislas reste tranquile possesseur de la Pologne. Au contraire, le Roy Auguste s'en retourne en Saxe avec une pension, que luy fera la répu-

1. Fils de Gabriel Blanchard, que Houasse était allé remplacer à Paris.

2. Sans doute Jean-Baptiste Nattier, né en 1678; car Jean-Marc, son frère cadet, plus célèbre que lui, refusa d'aller à Rome. Cf. *Mém. inéd.*, etc., t. II, p. 351.

3. A la suite d'une affaire où il y avait eu mort d'homme et où se trouvaient gravement compromis deux élèves de l'Académie, Paul et Hardouin, le premier avait été emprisonné, et le second obligé de revenir en France. Poerson sollicita en leur faveur la clémence du pape et du roi (Lettres du 5 janvier 1705 et du 6 avril 1706).

blique, et le tiltre de roy. Les trouppes du Roy de Suède hiverneront en Saxe. Le pape, qui a dit cette nouvelle comme très vraye, n'en est pas fort content, à ce que l'on dit. Le bruit court icy que l'on traite fort sérieusement la paix en Hollande, et plusieurs espèrent que nous l'aurons avant l'ouverture de la campagne. Dieu le veuille, car toute l'Europe en a grand besoin. L'on ne peut trouver icy de l'argent pour France; ils la croyent ruynée, et les usuriers sont, je crois, pire qu'à Paris. Le pape vient d'ouvrir un jubilé pour demander la paix au ciel : il doit durer quinze jours. Nous avons senti icy quelques secousses de tremblement de terre ; mais ce n'a esté presque rien auprès des désordres qu'il a causés en d'autres lieux, particullièrement à Sulmone, où il est péri plus de 1800 personnes et où la ville a esté presque toutte renversée.

A. LECOY DE LA MARCHE.

(La suite prochainement.)

LA COLLECTION DU LAU

Les morts vont vite, chante la ballade... Les collections aussi, peuvent dire les experts et les commissaires-priseurs. A peine formées, un caprice les dénoue et un autre caprice les remplace.

La collection de tableaux modernes de M. le marquis du Lau ornait le charmant hôtel qu'il s'est fait construire et décorer rue Jean-Goujon, en mitoyenneté avec le prince Paul Demidoff. Je ne sais si l'exemple du voisinage a été contagieux; mais ce qui est certain, c'est que ce beau choix d'œuvres modernes, auquel nous réservions un long article que nous voilà forcé d'écourter, sera vu à l'hôtel Drouot presque au moment où paraîtront ces lignes et va être dispersé aux enchères.

J'en signale, à la course, les rares qualités.

Une grande partie de ces tableaux a fait partie des expositions que M. Francis Petit organisait annuellement dans la galerie du Cercle de la rue de Choiseul. C'est une garantie sérieuse, car l'on sait quel scrupule M. Petit mettait à composer ce *salon*, qui, par son nombre discret, sa fine lumière, son recueillement artiste, différait si profondément du salon officiel. C'étaient en réalité des *salons* rétrospectifs, où les tableaux n'apparaissaient que lorsque le temps les avait consacrés.

C'est là que, pour la première fois, je crois, j'ai vu cet admirable Delacroix qui représente la *Fête des Aissaouas* à Tanger ou à Meknez. M. de Mornay, en me permettant un jour de feuilleter son précieux album d'Eugène Delacroix, qui renferme, à l'aquarelle, une première pensée déjà très-arrêtée de cette composition, m'a raconté qu'il avait vu la scène, avec Delacroix, couché à plat ventre dans un grenier, et regardant à travers les ais mal joints de la lucarne. S'ils eussent été soupçonnés, quoique M. de Mornay représentât la France, il eut été, avec

Delacroix, haché menu comme chair à pâté. On a pu voir à Paris, pendant l'Exposition universelle, à quel degré d'ivresse ces Aïssaouas se montent, par leurs balancements rhythmés et leurs cris, au bruit d'une musique cadencée et bourdonnante. Dans le tableau de Delacroix, les convulsionnaires marchent écumants, les yeux convulsés, pâmés et soutenus par des compagnons, ou se roulant à terre et se mordant les bras, en tête du cortége du scheick. Quel contraste avec la noble attitude du vieillard, à cheval! Et comme la foule des muletiers, des femmes soulevant leur haïck, des gamins qui reculent, est pleine de terreur religieuse! Ce tableau est, pour la qualité du dessin et de la palette, du plus beau moment de Delacroix. Les *Noces de Cana* n'ont rien de plus hardi, de plus franc que les groupes de femmes qui se penchent sur les terrasses blanchies au lait de chaux, se profilant en vigueur sur l'outre-mur le plus profond.

M. du Lau avait payé 20,000 fr. cette splendide toile du vivant même d'Eugène Delacroix, qui, touché d'un si vif amour pour son œuvre, lui fit dire qu'il entendait lui offrir en compensation un tableau. Il lui destinait une *Dalila* achevant de tondre le pauvre Samson endormi sur son sein. M. du Lau acheta l'esquisse à la vente posthume du maître. On la verra ici, ainsi que deux charmants épisodes du Maroc, un Maure qui fait baigner sur le bord de la mer deux chevaux, l'un blanc, l'autre gris bleuté; puis une *Rivière* encaissée dans une gorge profonde de l'Atlas, et où s'ébattent des nageurs. Ce sont des toiles dans cette gamme tendre et suave qu'affectionnait le maître dans ses dernières années. — Comme note ancienne, il y a une aquarelle qui a appartenu à M. Fr. Villot et qu'il a vendue, un *Gluck au piano.*

M. Fromentin donne de la vie arabe un spectacle moins héroïque qu'Eugène Delacroix, mais d'une vérité qui n'a rien de trivial. Son épisode d'une *Diffa*, c'est-à-dire d'un repas que l'on vient, en cérémonie, offrir à un vieux marabout entouré de ses familiers, est une scène d'un effet très-marqué.

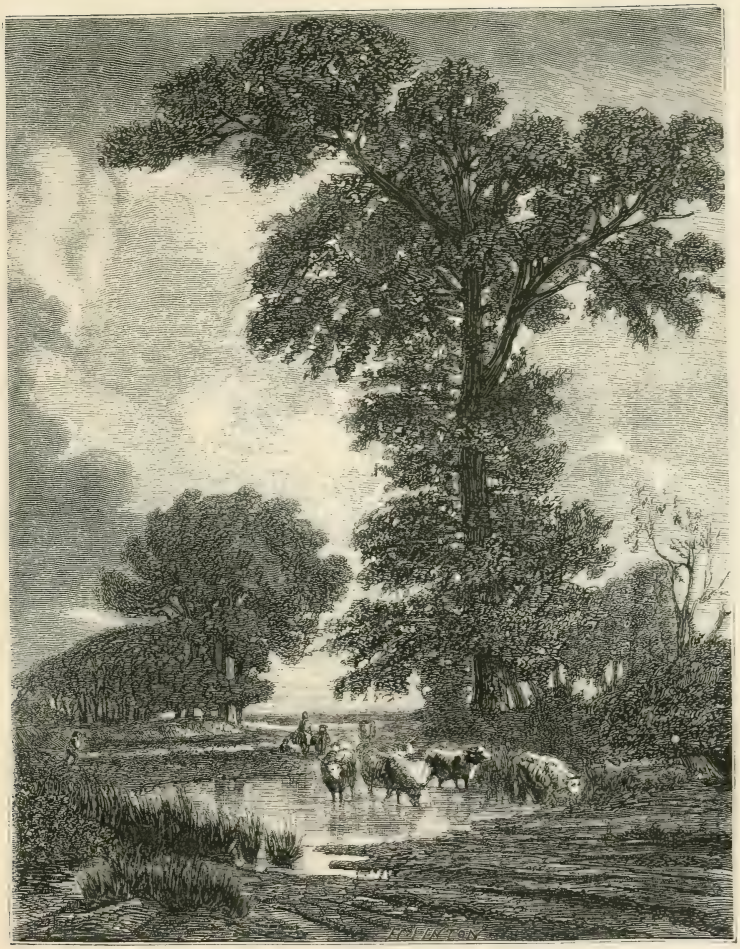
Il y a dans cette collection peu de sujets à personnages. Le paysage tient la grande place dans l'école moderne. Mais cependant, comme M. du Lau se passionne pour les francs coloristes, il possède un très-important et très-amusant Isabey : c'est, pendant une *Messe de Saint-Hubert*, une meute que les piqueurs amènent jusqu'au pied de l'autel, et que le curé asperge d'eau bénite au son des trompes. Je note encore une *Jeune Bergère* à mi-corps, assise à l'angle d'un bois, un Millet franc et doux comme une chanson populaire. Une étude de M. Roybet, simple buste de jeune homme vêtu de velours rouge, offre une rare souplesse de

ton et d'arrangement. Puis, après avoir noté une très-violente aquarelle de M. Eugène Lami, une *Marie-Stuart*, peut-être, je passe aux paysagistes.

D'abord deux Decamps, deux scènes de chasse à la bécasse; l'une d'elles a été lithographiée dans les *Artistes contemporains* sous ce titre *le Chasseur*. Le temps les a émaillés d'une patine qui pourrait lutter avec les majoliques de maestro Giorgio : — puis un Ziem, un *Coucher de soleil* à Venise, sur la lagune qui s'étend au delà de l'entrée de la Zudecca; une gondole passe, rayant de son sillage l'eau, qui reflète un ciel doux à l'œil comme un bouquet de violettes de Parme; — un Joncking, naïf et hardi comme le talent qui s'ignore; une *vue* de l'ancien *Pont-Neuf*, avec ses boutiques en demi-cercle sur l'axe des piles. Il sera très-intéressant de voir à quel prix montera cette œuvre presque capitale d'un des coloristes les plus sincères de notre temps. M. du Lau avait choisi, dans l'œuvre des maîtres que nous citons, avec un goût très-sur, des œuvres qui les caractérisaient. Un bon Cabat, un peu triste peut-être, mais non pas gourmé et sans préoccupation d'Institut; — un Corot, très-mâle, très-fermement établi, avec un ciel comme les plus fins Hollandais l'ont entendu, c'est-à-dire voilé de vapeurs moites et lumineuses et sans aucune déchirure de bleu; — un Daubigny, pris dans un rayon de cinq lieues aux environs de Paris, un de ces bords de rivière tranquille avec quelques cabarets et la maison du maire sur le chemin de halage : c'est là que Daubigny excelle, et c'est par ces toiles moyennes qu'il restera.

Puis, côte à côte, et comme luttant, l'un fiévreusement, l'autre avec les sages ménagements d'un athlète jamais vaincu, un Jules Dupré et un Théodore Rousseau. Le Jules Dupré, c'est un *Chêne* qui se dresse sur le bord d'une mare où viennent boire les vaches et se découpe en violence sur le ciel bleu, roulant des nuages ou blancs ou gris de tourterelle : au second plan, il y a un autre bouquet plus feuillu. Cette superbe composition est bien connue; elle a été un des honneurs de la vente Véron. — Au contraire Théodore Rousseau nous promène sur la rive gazonnée d'une rivière qui coule, paresseuse et fraîche, au milieu d'un pays boisé; c'est tout au commencement de l'été, et les verdures n'ont pas dépouillé toute la tendresse du printemps; la fraîcheur qu'on respire est délicieuse. C'est, dans l'un et dans l'autre, avec des accents plus ou moins vigoureux, de la poésie toute française, aimable, pénétrante, et que l'on n'oublie plus.

J'ai regret de parler si brièvement d'œuvres qui disent elles-mêmes



TROUPEAU S'ABREUVANT A UNE MARE,

Par Jules Dupré.

tant de choses. Mais, pris au dernier moment, je ne puis, en quelque sorte, saluer ce départ que de la main. Je prie celui de mes lecteurs qui m'honore d'un peu de confiance de ne considérer ces quelques lignes que comme un billet écrit à un ami pour lui rappeler une belle chose, vue et sentie jadis en commun, et lui donner rendez-vous pour la revoir encore avant qu'elle quitte peut-être pour jamais la France. En face de l'indifférence des directeurs de nos collections nationales pour tous les grands morceaux de l'école contemporaine, et de la passion qu'inspirent ces œuvres à l'étranger, on peut prévoir le jour où nous ne posséderons plus de tout cela que des inventaires imprimés.

PH. BURTY.

GALERIE KOUCHELEFF

LUSIEURS des grandes collections formées en France pendant le XVIIIe siècle se sont dispersées au moment de la Révolution, et les tableaux qui les composaient ont, en grande partie, passé dans les pays étrangers, notamment en Russie. Telle fut l'origine de la galerie Koucheleff, qui fut formée par le prince Alexandre Besborodko, grand chancelier de l'empire et ministre des affaires étrangères sous le règne de Catherine II et Paul Ier. Le prince étant mort en 1800, la galerie passa à son frère et de lui à sa fille aînée, mariée au comte Koucheleff; elle fut ensuite divisée entre les deux fils du comte, dont l'un donna sa part à l'Académie de Saint-Pétersbourg. L'autre partie vient d'être envoyée en France pour y être vendue. Telle qu'elle est, cette collection, qui ne forme, comme on le voit, qu'une partie de la galerie primitive, offre des peintures du plus grand intérêt, principalement dans l'école hollandaise. Sans nous arrêter à passer en revue tous les tableaux qui la composent, nous allons indiquer ceux qui nous ont le plus frappé, en faisant observer toutefois que plusieurs tableaux importants qui doivent faire partie de la vente n'étant pas encore arrivés, il ne nous est pas possible d'en faire un compte rendu complet.

Nous commencerons par les paysagistes, qui sont les plus nombreux et les mieux représentés. Le patriarche du paysage familier en Hollande est Jean Wynants : c'est lui qui le premier s'est aperçu que la nature était belle à la porte de sa ville natale, et il a toujours travaillé aux environs de Harlem. Ses élèves, Wouwermans, Van de Velde, Lingelbach, ont peuplé ses tableaux de petites figures spirituelles qui se marient admirablement à ses paysages, en leur laissant toute l'importance. Le ta-

bleau de Wynants à la galerie Koucheleff nous montre un terrain raviné, ombragé de grands arbres et traversé par un chemin dont les ornières sont fortement accusées. Le premier plan est occupé par des terrains déchirés et des monticules de sable, le fond, par un village et des horizons lointains. Chargé de meubler ce paysage, Wouwermans a trouvé l'endroit propice pour y placer une scène de contrebandiers. Ses petites figures sont pleines de mouvement et d'animation.

Wouwermans a pour son propre compte deux tableaux dans la galerie Koucheleff : la *Curée* et le *Maréchal ferrant*. Nous avons surtout remarqué ce dernier, qui est un petit panneau en hauteur d'une exécution fine et d'une composition pittoresque. Le maréchal ferrant, coiffé d'une calotte rouge, est occupé à ferrer un cheval blanc, dont la croupe forme la lumière centrale du tableau. Au premier plan, un petit garçon tient par la bride un cheval d'une couleur plus sombre, qui attend probablement son tour. La scène se passe au milieu d'un campement militaire, où des tentes tiennent lieu de maisons. Ce charmant petit tableau aura sans doute été déverni trop souvent, car il est quelque peu fatigué dans certaines parties, notamment dans le ciel et dans les figures du fond.

L'autre collaborateur habituel de Wynants pour les figures, Adrien Van de Velde, est-il l'auteur des petits personnages qui peuplent un intérieur de ville, attribué à Van der Heyden? La finesse de leur tournure pourrait le faire croire; mais, dans tous les cas, il est incontestablement l'auteur d'un excellent tableau de chasse à travers bois, où les chiens sont lancés à la poursuite d'un cerf qui vient de traverser une mare au milieu de la forêt. Au premier plan, un valet tient un chien prêt à s'élancer, et au fond, perdus sous les grands arbres, et derrière les fougères, on aperçoit les cavaliers. Le fond et le premier plan sont dans l'ombre, et le soleil fait une percée qui éclaire le milieu du tableau. C'est un grand paysage, planté d'arbres touffus qui se silhouettent finement sur le ciel. Notre chasse porte la date de 1666. L'artiste avait vingt-sept ans quand il l'a peint; il était dans la plénitude de son talent.

Il y a une singulière analogie entre la destinée de Van de Velde, qui mourut à trente-deux ans, et celle de Paul Potter, qui mourut à vingt-neuf. Tous deux avaient du talent à quinze ans, et la quantité considérable de leurs œuvres ne semble pas en rapport avec leur existence si courte. Le tableau de Paul Potter est certainement la perle de la galerie Koucheleff, et, malgré sa petite dimension, il doit compter comme très-important dans l'œuvre du maître. Il porte la date de 1650. Paul Potter est mort en 1654. La donnée est très-simple, comme dans tous les chefs-d'œuvre de l'école hollandaise : deux vaches jouent avec leurs cornes

dans un pâturage, et une troisième les regarde, voilà tout. Ce n'est pas seulement l'allure, la pose, la physionomie particulière à chaque animal, la nature de son pelage, la couleur de sa robe qui donne tant de charme à une scène si simple. Paul Potter sait éveiller en nous mille pensées qui ont leur source dans l'exactitude de l'imitation, mais qui, par delà les réalités physiques, rappellent l'état de notre esprit, les impressions que nous avons ressenties. Les œuvres de Paul Potter sont très-rares en dehors des grandes collections publiques, et il n'est pas douteux que ce tableau ne soit vivement disputé.

Albert Cuyp est aussi un admirable peintre d'animaux, mais le charme de ses tableaux vient surtout du jour qui les éclaire. Les *Vaches au repos*, de la collection Koucheleff, montrent le maître dans son sujet favori : un groupe de bestiaux sur une éminence, et pour fond une rivière qui traverse la plaine et une ville baignée dans la vapeur lumineuse. Les riches couleurs des animaux forment un contraste avec la lumière éblouissante du ciel qui les enveloppe de toutes parts. Les tableaux de Cuyp produisent toujours une impression poétique. Nul autre, Claude Lorrain excepté, n'a su rendre comme lui les teintes vaporeuses du crépuscule.

A côté des peintres d'animaux, voici une œuvre du plus grand paysagiste qu'ait produit la Hollande, Jacques Ruisdaël. C'est un bois silencieux qui projette son ombre épaisse sur un terrain accidenté. Une écluse est placée à gauche, et tout le premier plan est occupé par l'eau qui porte de grandes herbes et des joncs desséchés que deux hommes sont occupés à arranger. Cette forêt, coupée par un cours d'eau, cause une impression de fraîcheur que vient encore augmenter l'humidité apparente de l'air, car le temps, suivant l'habitude du peintre, semble indiquer une pluie récente ou prochaine.

A côté des artistes sérieux qui, épris de la nature de leur pays, s'attachèrent à en traduire le caractère intime, l'école hollandaise renferme un groupe de peintres qui vinrent demander au Midi des inspirations, se plurent à peindre des ruines, des montagnes, des bergers bien campés et vêtus de leur peau de mouton, et toutes les scènes vivantes et pittoresques de l'Italie. Nicolas Berchem est le plus célèbre de ce groupe d'artistes, mais il est représenté dans la collection Koucheleff par deux tableaux qui n'offrent rien de bien saillant. En revanche, Karel du Jardin, le joyeux compagnon qu'on avait surnommé Barbe de bouc dans la petite colonie hollandaise établie à Rome, montre ici quatre tableaux assez intéressants. *Le Gué* est un charmant petit panneau qui porte la date de 1660. On trouve là tout le sentiment pittoresque qui est

le trait distinctif du maître, sa couleur argentine, sa touche fine et nettement posée. Mais il y a un autre tableau de du Jardin, moins complet peut-être mais fort curieux, à cause de la dimension des figures qui dépasse de beaucoup ses habitudes. Il représente des espèces de routiers jouant à la morra au milieu des ruines, et une femme qui leur apporte à manger. On sait au surplus que le Musée d'Amsterdam possède un tableau de Karel du Jardin, les *Régents de la maison de correction*, qui n'a pas moins de 12 pieds de large sur 7 de hauteur.

Si l'influence de Claude Lorrain rayonne sur tous les artistes hollandais qui sont venus habiter l'Italie au XVIIe siècle, Jean Both est certainement le paysagiste sur qui elle est la plus tranchée. Il n'a évidemment ni la même ampleur de style, ni le même charme dans la disposition, mais il subit vivement l'impression de la nature italienne et se complaît dans ces effets de lumière dorée et vaporeuse qui, dans le Midi, accompagnent le soleil couchant. Le tableau de la collection Koucheleff nous montre un chemin bordé de grands arbres, qui traverse un pays montagneux. C'est à la fois une toile importante par sa dimension et un tableau réussi dans l'œuvre du maître, dont le talent n'est pas toujours égal. Les petits personnages qu'on voit sur la route ne sont pas de Jean Both, qui ne peignait jamais les figures de ses paysages. Le plus ordinairement il s'est fait aider par son frère André Both, qui s'était attaché à la manière de Pierre de Laar dit Bamboche.

Adam Pynaker s'est créé à Rome un genre qui rappelle celui de Both ; mais tandis que celui-ci avait une prédilection pour le soleil ardent, Pynaker cherchait une lumière fraîche et tranquille. Le tableau de la collection Koucheleff est un de ses meilleurs.

Pynaker était surtout un décorateur. C'était alors la mode, dans les Pays-Bas, de décorer les appartements par de grandes toiles peintes qu'on encastrait dans le mur. Pynaker était avec Weenix, Moucheron, Hondekoeter, un des artistes les plus occupés dans ce genre, et ses tableaux de chevalet sont assez rares. Smith en fixe le nombre à 69, et sur ce nombre Waagen en cite 25 dans les grandes collections privées de l'Angleterre; si on ajoute les 3 du musée du Louvre, ceux des musées d'Amsterdam, La Haye, Berlin, Dresde et Vienne, on verra que le nombre des tableaux de ce maître, qui sont encore à la disposition des amateurs, est extrêmement restreint.

Si des paysagistes nous passons aux peintres de genre, nous trouvons, à défaut d'Adrien Van Ostade, absent dans la collection Koucheleff, un joli tableau de son frère Isaac : des *Chanteurs ambulants*. L'homme et la femme débitent leurs chansons à des paysans attroupés autour

d'eux. Des gamins suivent du doigt la chanson qu'ils viennent d'acheter, et une vieille femme est en train de faire l'acquisition de ces joyeux couplets. Quant aux héros de la scène, ils portent magnifiquement leurs guenilles et leurs chapeaux défoncés et sont vraiment parfaits d'expression. La scène se passe dans le village : on voit au fond l'église, qui s'élève au milieu des maisons et des bouquets d'arbres. Isaac Ostade est élève de son frère, mais il a une originalité bien marquée.

Corneille Bega est un autre élève d'Adrien Van Ostade. On retrouve en lui les types de son maître, mais avec moins de bonhomie et une laideur plus fade. Ce n'est pas que ses rustres soient beaux, il s'en faut assurément de beaucoup, mais quand il peint une femme, c'est toujours avec une certaine recherche qui, auprès d'Ostade, pourrait presque passer pour de l'élégance. Son coloris est un peu opaque, et ses carnations sont souvent froides et rougeâtres. C'est néanmoins un habile maître, et l'on peut en juger par son *Cabaret* avec des musiciens et une femme qui danse, qui est certainement un de ses meilleurs ouvrages.

Jean Le Duck, moitié peintre et moitié soldat, fut d'abord élève de P. Potter, se mit ensuite à peindre des corps de garde, puis finit par s'engager et mourut avec le grade de capitaine. C'est un corps de garde que nous voyons ici : sur la droite, des soudards attablés éclatent de rire en voyant leur capitaine, qui, parmi différentes pièces de butin, désigne du doigt une femme décolletée.

Un autre peintre de scènes militaires, Nicolas Van Eyck (1627-1677), nous amènera à l'école flamande, à laquelle il appartient. Sa *Bataille* est fort curieuse et donne une idée de la manière dont on échangeait des coups de fusil il y a deux cents ans; mais les tableaux vraiment excellents de l'école flamande à la galerie Koucheleff sont ceux de Teniers et de Jean Fyt.

La *Noce de village*, de Teniers, est une œuvre importante par sa dimension; mais nous appellerons particulièrement l'attention sur un petit tableau qui provient de la galerie du Palais-Royal, où il a été gravé sous ce titre : *le Vieillard*. Des buveurs, groupés autour d'une table, suivent avec une attention marquée le mouvement d'un vieillard vêtu de noir, dont le jeu va probablement décider qui payera le cruchon de bière qu'une servante apporte en ce moment. Teniers n'a jamais été plus fin de touche et d'expression que dans ce charmant tableau, qui est, en outre, d'une conservation admirable.

La toile de Jean Fyt est aussi un chef-d'œuvre dans son genre. Un paon, tout fier de son plumage, est assailli de tous côtés par une nuée d'oiseaux qui semblent lui reprocher de posséder un bien qu'il n'a rien

fait pour mériter. Les oiseaux de basse-cour sont les plus acharnés : il y a un groupe de dindons superbes par leur expression de sottise envieuse. L'air et la terre sont remplis de volatiles de toutes sortes, qui viennent reprocher au malheureux paon d'avoir été favorisé dans le partage des plumes, et il y a vraiment de l'injustice dans leur acharnement, car quelques-uns, notamment un perroquet à gorge rouge, sont d'une si magnifique couleur qu'ils n'ont pas le droit d'être jaloux. Toute cette scène est spirituellement agencée et peinte avec une brosse magistrale. Jean Fyt, qui a souvent collaboré avec Jordaens, est le plus grand peintre d'animaux de l'école flamande après Snyders, sur lequel il l'emporte même par le pelage de ses quadrupèdes et le plumage de ses oiseaux.

Les Italiens sont assez pauvrement représentés dans la collection Koucheleff. Il y a pourtant un Paul Véronèse, mais tellement surchargé de retouches qu'il est impossible de savoir ce qu'il a été. Nous avons remarqué aussi une *Vue de la Dogana à Venise*, qu'on attribue à Canaletti, bien que certaines parties fassent penser à Guardi, mais qui est dans tous les cas un charmant tableau exécuté avec une touche infiniment spirituelle. *Un petit saint Jean avec l'agneau*, de Murillo, forme la part de l'école espagnole, et il ne nous reste plus à parler que de l'école française représentée par deux artistes du XVIIIe siècle, Greuze et Joseph Vernet. *L'Ermite* de Greuze est une toile importante par la dimension et le nombre des personnages, mais faible d'exécution ; ce tableau a été gravé par Marais. Les trois Vernet, au contraire, sont excellents et tiennent un rang honorable dans l'œuvre du maître. *La Pêche*, tableau daté de 1764, est un paysage avec un bateau et des pêcheurs qui arrangent leurs filets au premier plan : les montagnes du fond, éclairées par les tons roses du couchant, sont d'un effet charmant. Les deux autres sont des tempêtes, dont l'une porte la date de 1761 ; on retrouve là toutes les qualités des meilleurs tableaux de Vernet, et les petites figures des naufragés qu'on voit sur les rochers ajoutent encore à l'impression saisissante de l'effet.

La collection de Koucheleff, dans son ensemble, renferme donc un assez bon nombre de tableaux intéressants, et, parmi eux, cinq ou six toiles qui peuvent passer pour des œuvres capitales. Ce sera assurément une des ventes les plus remarquables de l'année ; il n'est pas douteux qu'elle n'attire un très-grand concours d'amateurs, et c'est pourquoi nous avons tenu à en conserver le souvenir dans la *Gazette des Beaux-Arts*.

RENÉ MÉNARD.

HISTOIRE D'APELLES

PAR M. HENRY HOUSSAYE[1]

L'ARCHÉOLOGIE, telle qu'elle existe aujourd'hui, c'est-à-dire apportant aux artistes et aux historiens des documents féconds et d'une authenticité irrécusable, est fille du mouvement romantique de 1830. C'est depuis ces années de renaissance qu'elle a pu prendre librement les développements d'une science exacte. En attirant l'attention du public sur les admirables monuments de notre architecture nationale, en lui en démontrant les beautés et la logique, Lassus et son école provoquèrent des séries incessantes d'études précises, à la fois théoriques et techniques. Le Moyen-âge, la Renaissance, les Arts byzantin, égyptien, assyrien, grec même, furent interrogés, avec une passion et une patience inconnues à nos pères.

L'impulsion avait été donnée par la grande école historique et littéraire de la Restauration, Guizot, les frères Thierry, de Barante, Henri Martin, en furent, à des titres comme à des dates divers, les promoteurs. Delacroix, dans ses scènes historiques, avait suivi la voie indiquée par les romans de Walter Scott, et Victor Hugo, dans sa *Notre-Dame de Paris,* dont l'archéologie si souvent intuitive est toujours vivante, marqua plus vivement la nécessité de ressusciter les êtres du passé dans un milieu aussi ressemblant que possible à celui qu'ils avaient traversé. En 1827, les Didot publiaient trois volumes devenus fort rares : la *Chronique du petit Jehan de Saintré,* l'*Historial du jongleur,* et les *Ballades et fabliaux du Moyen-âge ;* ils étaient ornés de vignettes, de fleurons, de lettres dessinées et enluminées dans le goût des manuscrits originaux, les deux premiers par M. Eugène Lami, le troisième par Bonington. Cette tentative d'initier, même par des à peu près, les gens du monde, non-seulement au texte de notre littérature nationale, mais encore à sa primitive ornementation de luxe, est très-caractéristique et montre combien d'étapes suivent les idées avant d'arriver au définitif.

Le définitif, en archéologie purement littéraire, c'est la publication exacte des textes — on sait que nos éditeurs contemporains n'y manquent point — et la traduction des littératures étrangères aussi littérale que l'autorise le génie de notre langue. En archéologie critique, le définitif, c'est la reconstitution loyale de l'histoire des artistes et de leur œuvre, à l'aide de textes contemporains ou de peu postérieurs, l'élimination de toutes les légendes parasites, l'absence de tout esprit préconçu de système.

Sous l'empire de règles aussi strictes, on conçoit que l'histoire du passé est tout entière à réviser. L'esprit moderne s'y soumet volontiers.

1. Paris, librairie académique Didier. Un volume in-8.

L'attrait des littératures étrangères, modernes ou antiques s'est révélé plus vif, plus vainqueur, depuis que ces littératures conservent plus accusés, plus francs, plus abondants, les éléments de leur saveur originale. Ainsi l'on peut dire que les traductions des poëtes grecs et latins faites jusqu'à ces derniers temps sont devenues odieuses à quiconque, impuissant à comprendre les textes originaux, a lu les traductions actuelles. Un poëte éminent, qui sait le grec et n'en est pas plus pédant pour cela, M. Leconte Delisle, a osé publier une traduction de l'*Iliade* et de l'*Odyssée* aussi voisine du texte homérique que le lui permettaient sa science et son sentiment de la langue française. Il a conservé pieusement le redoublement des épithètes, des interjections. Il n'a pas reculé devant l'horreur du « mot propre ». Il a traduit le plus possible les choses et les gens par leur nom : les bottines sont redevenues des knémides, et Jupiter s'appelle de nouveau Zeus. C'étaient là de grandes hardiesses, surtout aux yeux des gens qui ouvrent les livres mais ne les lisent point. Aussi y eut-il un débordement de rires et d'injures! « Pourquoi nous sortir de nos habitudes ? murmuraient les plus modérés : on nous a enseigné à dire Vénus et Minerve, à notre âge nous ne consentirons jamais à prononcer Aphrodite, ni Athéné. » Aux esprits humbles qui lisent pour comprendre, qui poursuivent avec ardeur la suave jouissance du vrai, qui, fermant le volume à la fin d'un chant, se recueillent et voient se dessiner dans leur cerveau l'action ou le paysage que vient de leur faire traverser le poëte, à ceux-là M. Leconte Delisle a rendu un Homère plus retentissant et plus coloré, plus fier et plus doux, plus naïf et plus barbare que l'on n'osait l'entrevoir. Le public ne s'y est pas longtemps mépris, et quoique l'écoulement de l'édition ait été lent, la traduction de M. Leconte Delisle, éditée par Lemerre, est aujourd'hui classique dans le sens élevé du terme.

M. Henry Houssaye a franchement adopté, dans son *Histoire d'Apelles*, ce système orthographique. C'est, si l'on peut dire ainsi, une originalité qui frappe à première vue. L'œil est surpris tout d'abord de ces formes insolites, Dionysos pour Bacchus, Héraklès pour Hercule, Poseidôn pour Neptune, Héphaïstos pour Vulcain, puis encore les Bakkantes, Kastôr, Sikyône. Cela a quelque chose de rude et criard, comme le semblèrent quant au dessin et à la coloration les premières impressions japonaises importées en France. Puis peu à peu l'esprit s'habitue à cette sonorité muette qui nous arrive par les yeux. On découvre une sorte de loyauté à cet asservissement aux formes primitives et l'on conclut par cette constatation très-simple : que c'est revenir aux vraies formes grecques en les dépouillant du vêtement dont les avait affublées la langue latine, c'est s'astreindre à la stricte équivalence des lettres grecques le κ (kappa) et le χ (chi), enfin, lorsqu'il s'agit, par exemple, de divinités dont les fonctions ou l'essence ne nous sont que vaguement connues, comme ces « Moires » que l'on appelait autrefois les « Parques », c'est faire acte de prudente réserve. Enfin cela fournit à plus haute dose ce que l'on appelait jadis dans les ateliers « la couleur locale. »

De même nous avons lu avec une curiosité qui s'est vite transformée en une cordiale sympathie le livre de M. Henry Houssaye. Personne n'ignore que M. Henry Houssaye a écrit et publié ce volume in-8°, à un âge où généralement on s'élance vers des divinités autres que celles de l'Olympe, et où l'on feuillette des poëmes plus faciles. Il y a donc dans le seul choix de ces études austères quelque chose d'inusité et digne d'applaudissement. Depuis la Renaissance, où de jeunes prodiges comme Pic de La Mirandole pouvaient à dix ans discuter « de omni re scibili et quibusdam aliis, » l'on n'a vu que rarement les têtes blondes se courber sur les in-folio, lire et

annoter Pline, Plutarque, Diogène Laërce, Pausanias, Suidas, Strabon, Athénagoras, Libanius, les Scoliastes, se tenir au courant de tous les travaux de la critique allemande et française, et de toutes les notes prises extraire un volume qui n'a rien ni d'empesé, ni de trop hâté.

M. Henry Houssaye commence par passer rapidement en revue les peintres grecs prédécesseurs d'Apelles. « Nous avons examiné, dit-il à la fin de ce chapitre liminaire, la marche morale de la peinture, se plaisant d'abord, avec Polygnote et Panœnos, à représenter d'héroïques actions dans des fresques à cent personnages, aimant la grandeur et la force; ensuite, avec Zeuxis et Parrhasios, demandant des tableaux d'une seule figure, exigeant la perfection absolue des formes; enfin, avec Timanthe et Aristide, voulant l'alliance de la beauté du corps avec l'expression de l'âme. Étudions maintenant Apelles, vaste génie qui réunit toutes les qualités des maîtres venus avant lui, qui enrichit encore la pratique de l'art, et qui porta à un si haut degré l'idéal de la peinture, que la peinture perdit son nom pour s'appeler « l'Art d'Apelles. »

Nous ne voulons point refaire, dans cette *Gazette*, où des écrivains si autorisés ont si souvent parlé de l'art grec, l'histoire d'un maître dont toutes les œuvres ont péri. On n'a pour reconstituer son histoire, celle de son œuvre, que de vagues renseignements épars dans les livres des historiens, des voyageurs. Çà et là, dans un poëte, dans une comédie, on rencontre une allusion à quelqu'une de ses œuvres, de même que, dans les ruines d'un temple ou d'une maison de campagne antique, on découvre une intaille, un camée, qui redisent un chef-d'œuvre de sculpture brisé en miettes par les premiers chrétiens. C'est en rajustant péniblement ces fragments, — tous de seconde main, à de bien rares exceptions, — que l'on arrive à se former une idée du génie antique. Ce n'est que par induction pure que l'on mesure et que l'on juge l'œuvre d'Apelles : « L'océan des âges » n'en a poussé jusqu'à nous aucun débris original, si frêle que ce soit.

Plus d'une fois donc, M. Henry Houssaye, — pour rompre l'aridité de descriptions incomplètes données par les auteurs anciens qui ne soupçonnaient point, hélas ! la critique descriptive, — plus d'une fois M. Henry Houssaye a dû s'arrêter aux grandes figures historiques qu'a coudoyées Apelles. Ses portraits de Philippe de Macédoine et d'Alexandre, reconstruits au physique d'après les médailles et les bustes, au moral d'après leurs historiens, sont touchés avec ampleur et avec goût. Il y a aussi des coins de paysage grec bien entrevus. Au moment où il écrivait ce livre, M. Henry Houssaye n'avait cependant point encore voyagé en Grèce. Il a senti combien la vue du ciel, des montagnes, des torrents, des bois d'oliviers et des bouquets de lauriers-roses de ce pays, si merveilleux dans nos souvenirs et si terriblement saccagé, l'aiderait pour la composition de son second livre qui va bientôt paraître, la *Vie d'Alcibiade*, et il l'a, non sans fatigue, parcouru l'an dernier dans tous les sens.

La meilleure façon d'aider à juger un ouvrage, lorsque l'on en a tracé les lignes générales et indiqué les tendances, c'est d'en découper une page et de faire juge le lecteur lui-même. Voici un passage très-soigné et caractéristique. M. Henry Houssaye — abusant ici un peu de l'affirmation — a mis ce titre « la Kypris Anadyomène d'Apelles » au bas d'une gravure qui orne son volume et qui a été exécutée d'après une imitation antique en bronze, trouvée dans le lit de la Saône, à Pontarlier, en 1802. Ce serait, selon Millin et d'autres autorités, une imitation de la fameuse peinture pour laquelle Phryné posa nue, et qui figurait allégoriquement la naissance de Vénus. « Cette statuette représente une femme très-grande; elle a près de huit têtes comme les majestueux por-

traits de femme peints par Rubens. Sa haute taille, chose étonnante, ne lui enlève rien de sa grâce, ou pour employer le synonyme de grâce, — mot charmant pris à la langue si expressive du xve siècle, — de sa « vénusté. » Elle paraît vingt-cinq ans. Ce n'est point à cet âge que nous nous figurons Aphrodite naissant au monde; mais Apelles a une excuse : son modèle Phryné, l'hétaïre d'Athènes, que cependant il a beaucoup rajeunie. Dans les mêmes principes de haute proportion, la tête est petite; pleine d'animation, elle est placée de trois quarts et elle s'incline imperceptiblement en avant, le regard porté à droite.

« Elle a la grâce, la naïveté, l'innocence et non la pudeur dont elle ne se doute pas encore. Les yeux grands ouverts expriment l'étonnement, la curiosité, mais surtout le calme placide et la sereine insouciance d'une puissante divinité. Toute en vie, sa bouche semble frémir; on la croit voir se colorer de la pourpre la plus pure; et on serait tenté de dire de ses lèvres attirantes, selon l'expression du poëte latin « *æmula labra rosis*, lèvres émules des roses. » Bien rempli d'une chair vivante et massive dans la grâce, le bras droit s'incline diagonalement et remonte en se repliant vers la tête; la main presse mollement entre ses doigts la moitié de la chevelure ruisselante d'eau de mer. Le bras gauche tombe presque sur la hanche; puis l'avant-bras se relève, et la main, vue de dos, presse les boucles de l'autre portion de cheveux, dont les mèches les plus longues couvrent l'épaule et descendent un peu plus bas que la gorge. Quoique très-formés, les seins sont petits et peu accentués. Là nous voyons bien la recherche d'Apelles pour donner la jeunesse à son Aphrodite. Une des jambes tombe d'aplomb, droite; l'autre, dont le genou fait saillie, se replie en arrière, accusant une légère dépression dans sa partie inférieure. On retrouve sur tout le corps, et particulièrement sur le ventre, les mêmes ondulations carnéennes et marmoréennes, vivantes comme la chair et dures comme le marbre, qui se modèlent sur le torse de la Vénus de Milo. Qu'on reconnaît bien cette Kypris Anadyomène tant décrite et tant louangée par les poëtes de l'Anthologie! »

Il ne faut point oublier qu'Apelles était Ionien, c'est-à-dire, par son sang et par son éducation, porté dans son œuvre à la recherche de la volupté et à l'expression de la grâce. Il lui suffit, s'il avait besoin d'une excuse, d'avoir passionné, pendant toute la durée de sa longue carrière, le peuple le plus apte à porter son jugement sur une œuvre d'art quelconque. M. Henry Houssaye a finement senti cette nuance, et il a courageusement lavé la mémoire de son héros d'accusations rétrospectives de naturalisme exagéré et de manque « d'idéal ». Les pages qui closent son livre sont généreuses et animées. Ce n'est pas sans récompense que l'on se promène sous ce ciel qui éclaira les plus belles années qu'ait vécu l'Humanité : la jeunesse y acquiert des grâces plus viriles et l'esprit une sérénité plus large.

PH. BURTY.

Le Directeur : ÉMILE GALICHON.

PARIS. — J. CLAYE, IMPRIMEUR, 7 RUE SAINT-BENOIT. — [383]

SALON DE 1869

I.

Les beaux esprits qui se hasardent une fois par an à dire leur mot sur les choses de l'art contemporain seraient vraiment fort en peine si le personnel qui figure à nos expositions restait toujours le même. Les faiseurs de *Salons* n'ont déjà que trop d'occasions de se répéter, et l'on finirait à la longue par se lasser d'une chanson trop souvent chantée. Redire pour la vingtième fois que M. Corot rajeunit avec les années et que ses paysages ont des fraîcheurs exquises ; réimprimer que M. Puvis de Chavannes est un dessinateur qui dessine peu, ce n'est pas une fonction plus désagréable qu'une autre, mais c'est un métier

monotone. Lorsque le vaste monde nous offrirait tant de surprises, lorsque l'océan de l'histoire présente encore tant de profondeurs inexplorées, il vaudrait mieux peut-être partir pour des régions lointaines, aller puiser l'émotion à des sources inédites, ou tenter sur des mers inconnues des navigations aventureuses. Mais nous devons remettre ces beaux voyages à des jours moins agités, à des temps qui vraisemblablement ne viendront pas. Comme ce pauvre Bürger que nous avons enterré le mois dernier et qui laisse dans notre cœur une place vide, nous ajournons même l'indispensable. Pour compléter son livre commencé, il voulait voir les Rembrandt de Saint-Pétersbourg, il ne les a pas vus : c'est le sort commun, on n'a pas le temps d'apprendre. Les fatalités de la vie quotidienne nous enferment dans un cercle étroit, et c'est pour cela que nous allons une fois encore raconter l'exposition des Champs-Élysées, au risque de rentrer involontairement dans des chemins déjà parcourus et de répéter, à propos d'œuvres pareilles, des choses que le lecteur aura le droit de trouver un peu fanées.

Heureusement que le groupe de nos justiciables se renouvelle de temps à autre. Malgré les deuils qui l'ont attristée, l'école française est nombreuse encore; nous ne sommes pas obligés, comme à l'ancien théâtre, de faire défiler devant le spectateur douze figurants qui, traversant plusieurs fois la scène, sont chargés de représenter une armée : nous sommes plus riches: indépendamment du personnel ordinaire, on voit à de longs intervalles reparaître des artistes qui, quelquefois, ne sont pas les moins dignes. M. Chenavard est un de ces revenants. On ne peut dire qu'il abuse des expositions : on ne l'y a guère vu figurer qu'en 1841 avec un *Martyre de saint Polycarpe*, dont nous ignorons la valeur, et en 1846 avec un *Enfer*, tableau triste et voilé dont il nous reste un vague souvenir. Plus récemment, en 1853 et en 1855, M. Chenavard exposa la suite des cartons destinés à la décoration du Panthéon. Ces dessins sont d'hier, et on n'a pas le droit de les avoir oubliés. Depuis lors, l'artiste avait gardé le silence; il n'a pas cependant cessé de travailler. Il a revu l'Italie, son institutrice préférée, et c'est à Rome qu'il a exécuté son dernier tableau, *Divina Tragœdia*.

C'est là une œuvre qu'il n'est pas aisé de juger, une œuvre dont nous avons quelque peine à comprendre tout d'abord le secret, nous tous qui croyons que la couleur est un langage, et qui, visitant un musée ou une église, aimons assez qu'un tableau nous appréhende au passage et nous fasse hardiment sa profession de foi. La peinture de M. Chenavard n'est pas d'un abord facile ; loin de vous attirer, elle vous glace par une décoloration attristée, par un certain choix de tons qui appartiennent peut-être

au monde des rêves, mais que les spectacles de la nature ne nous montrent pas. Pour arriver au tableau de M. Chenavard, il y a donc un fossé à franchir. Cette difficulté résolue, ceux qui ont le goût du dessin sévère et des formes épurées reconnaissent qu'ils ont affaire à un artiste informé des belles choses : une certaine saveur italienne se dégage de ce morceau et les rend tout de suite attentifs. D'un autre côté, comme il est malaisé d'étudier un tableau sans se demander un peu ce qu'il représente, l'esprit cherche à comprendre. Et d'ailleurs, comment ne pas tenter cette enquête, lorsqu'on sait que l'auteur, une des intelligences de ce temps, n'est pas accoutumé de parler pour ne rien dire?

Cinquante lignes de petit texte insérées au catalogue expliquent le sujet du tableau de M. Chenavard. Ce commentaire est fort utile: il semble même que le livret aurait pu nous donner plus d'écriture. Il s'agit d'une vision. Un rêveur voit s'achever dans les régions de la pensée un étrange combat. Quelques mots résument le spectacle : « Vers la fin des religions antiques et à l'avénement dans le ciel de la Trinité chrétienne, la Mort, aidée de l'Ange de la justice et de l'Esprit, frappe les dieux qui doivent périr. » Ces dieux ne sont pas seulement ceux de la mythologie grecque : les religions de l'Égypte, celles de l'Inde et de la Scandinavie figurent dans cette lutte suprême et s'exterminent les unes les autres avec cette intolérance qui sied si bien aux orthodoxies. La collection est complète, il n'y manque que le dieu Michapou, ce « bon petit dieu » auquel Alfred de Musset a fait l'honneur de s'intéresser. Les accidents du combat, la mort de quelques-uns des prétendants, la fuite des autres, donnent lieu à des groupes tumultueux et servent de prétexte à des attitudes nobles ou violentes : la vision du philosophe se formule ainsi en tableau.

A vrai dire, c'est le tableau qui nous intéresse le plus dans la conception de M. Chenavard. Malgré le commentaire dont il a accompagné sa pensée, nous ne sommes nullement assuré de l'avoir comprise, la question ayant d'ailleurs été obscurcie par des interprétations téméraires. Nous supposons qu'il s'agit, dans la *Divina Tragœdia*, d'une glorification de l'idée chrétienne. Au centre est le Christ qui vient d'expirer; il triomphe, par sa mort, de tous les dieux qui s'agitent autour de lui. A ce point de vue, il n'y a pas l'ombre d'une hérésie dans le tableau de M. Chenavard, et le prochain concile n'y trouverait rien à reprendre. Ajoutons que l'artiste n'a guère été charitable pour les vaincus. Il compromet dans la bagarre la sage Minerve elle-même; de la biographie d'Apollon, il n'a retenu que la plus triste page; il ne voit dans le patron des poëtes que l'écorcheur du pauvre Marsyas. Diane n'est pas mieux traitée : le peintre nous la montre lançant ses dernières flèches contre le

cadavre du Christ. La chaste habitante des bois pourrait se dire calomniée. De toutes les divinités de la fable antique, une seule a inspiré quelque pitié à M. Chenavard : c'est Vénus. Le bruit de la lutte ne l'a point empêchée de s'endormir : l'Amour et Bacchus la transportent doucement loin du champ de bataille, et le spectateur peut espérer qu'elle échappera au désastre. C'est là une bonne pensée, une précaution salutaire. Le ciel mythologique était si encombré, que l'humanité pouvait se consoler aisément de la mort de quelques dieux, qui étaient d'ailleurs d'assez mauvaise compagnie : mais Vénus est protégée par la grâce, elle n'est pas inutile, et la mettre en lieu sûr, c'est agir en homme bien avisé.

N'allons pas cependant nous attarder trop longtemps à chercher la signification morale du tableau de M. Chenavard. C'est une œuvre d'art que nous avons sous les yeux ; ce n'est pas une thèse de philosophie qu'il nous faut discuter. Nous avons déjà signalé comme fâcheuse la coloration conventionnelle que l'artiste a donnée à sa peinture : l'effet général a pour dominante un bleu d'ardoise semé çà et là de blancheurs rosées, pour exprimer les carnations féminines, ou de tons légèrement bistrés, les dieux et les demi-dieux ayant l'habitude de se promener nus *sub Jove crudo*. Cet ensemble est mélancolique et terne. Peut-être M. Chenavard qui, ainsi qu'il l'a montré jadis dans son *Enfer*, n'a qu'un culte médiocre pour la couleur, aurait-il mieux fait d'adopter résolûment le parti pris de la grisaille, ou même de s'en tenir à un carton, à la façon de Kaulbach et des théoriciens de Munich. Des blancs et des noirs estompés laisseraient au dessin toute sa valeur. Car le dessin est le meilleur lot de M. Chenavard. Il y a dans la *Divina Tragœdia* des groupes heureux et des morceaux tout à fait bien venus. Certaines figures sont même d'un beau goût, et elles sont faites pour nous consoler de toutes les vulgarités régnantes. Quelques-unes, il est vrai, sont de fort bonne maison, et il semble qu'on les a rencontrées dans les meilleures sociétés. L'Apollon, qui se penche pour écorcher Marsyas, a de nobles états de service : il a joué son personnage dans le *Jugement dernier*, à la Sixtine : il en est de même d'une figure volante qui se montre de dos dans la partie supérieure de la composition : c'est aussi une fille de Michel-Ange. L'Hercule chevauchant Pégase n'est pas sans quelque rapport avec les cavaliers de Raphaël, et il semble aussi que la Vénus est, dans sa charmante attitude, un peu parente de l'*Antiope* de Corrége. M. Chenavard, qui a longtemps vécu dans la cohabitation des maîtres, est à la fois enrichi et gêné par ses souvenirs ; comme tous ceux qui ont appris par cœur leurs classiques, il lui échappe constamment des citations, et trop

souvent, désespérant de dire mieux que ce qui a déjà été dit, il laisse la parole aux inventeurs éternels.

De ces observations et de bien d'autres, que nous supprimons pour ne pas fatiguer le lecteur, il résulte qu'il y a surtout, dans la *Divina Tragœdia,* des qualités de mise en scène, un grand sentiment du groupe, la notion vraie des attitudes savamment rhythmées. Ce ne sont pas là des mérites vulgaires. On y doit reconnaître aussi des qualités d'exécution que M. Chenavard n'avait pas encore eu occasion de révéler. Dans les cartons destinés à la décoration du Panthéon, le dessin était veule, rond, banal: il est beaucoup plus étudié et plus vigoureux dans la *Divina Tragœdia.* Le corps d'un des combattants étendus au premier plan, les épaules de l'Apollon penché et la figure tout entière de la Vénus sont modelés avec beaucoup de sûreté, de largeur et de souplesse. Ce sont là d'excellents morceaux, des morceaux traités à la façon des Florentins. Car, disons-le pour finir, le grand tableau de M. Chenavard appartient par le style à l'art de 1560 ou des années voisines. Michel-Ange, vieilli, va bientôt mourir, et déjà il laisse le champ libre à ses imitateurs, Bronzino, Daniel de Volterre, Salviati, à ces habiles gens dont Vasari a parlé dans son chapitre : *Degli accademici del disegno.* M. Chenavard aurait pu, il y a trois siècles, faire partie de ce groupe privilégié. Et voilà pourquoi, malgré les insuffisances que nous avons dites, malgré le sens douteux de sa philosophie, la *Divina Tragœdia* est, dans son caractère rétrospectif, un des tableaux les plus intéressants de l'Exposition.

M. Gustave Moreau est, comme M. Chevanard, un artiste intermittent. Il apparaît au Salon et il s'éclipse, allant chercher bien loin un succès qu'il trouverait peut-être, s'il voulait revenir à la simplicité sainte. Ses derniers tableaux, *Prométhée* et l'*Enlèvement d'Europe* ne paraissent pas devoir réussir beaucoup. Ils donnent trop raison à ces critiques peu complaisants qui, dès l'origine, constatèrent dans le talent du peintre de l'*Œdipe* et du *Jason* quelque chose de maladif et d'inquiétant. Assis sur un rocher, au milieu des mornes solitudes, Prométhée, auquel M. Moreau a prêté le type du Christ, interroge tranquillement l'horizon : ses flancs saignent sous la morsure du vautour ; mais le rêve de ce philosophe n'est pas de ceux qui peuvent être troublés par la souffrance physique : Prométhée attend ; il regarde avec une sérénité parfaite si l'aurore de la justice se lève enfin dans le ciel. J'imagine que M. Moreau a voulu célébrer le stoïcisme. L'*Enlèvement d'Europe* n'affecte pas des prétentions aussi littéraires : c'est un groupe conçu d'une manière assez sculpturale : Europe, dont l'attitude est vaguement empruntée aux maîtres de la Renaissance, se laisse emporter sans trop d'effroi par un taureau à tête humaine. Dans

cette nouvelle édition de la fable antique, Jupiter ne cache pas son jeu, et la princesse sait fort bien à qui elle a affaire. Son visage d'ailleurs est inexpressif; il ne montre ni terreur, ni passion. C'est une amazone indifférente qui, montée sur sa bête favorite, fait sa promenade du matin. Dans l'un et l'autre de ces tableaux, M. Moreau a traité les détails avec soin; mais il n'a plus ces amusantes curiosités de couleur, ces notes irisées et brillantes comme un paillon d'émail qui jadis égayaient le regard. Sa palette s'est attristée et ternie. Mais ce qui surtout est fait pour surprendre, c'est la manière empêchée, hésitante, inhabile dont M. Moreau peint les chairs. Qu'il s'agisse d'un homme dans la force de l'âge comme Prométhée, ou d'une jeune fille comme Europe, les carnations sont traitées de même sorte, d'un pinceau rugueux, qui éraille l'épiderme au lieu de le caresser et qui ignore toute vérité et toute souplesse. A regarder de près les tableaux de M. Moreau, on sent l'effort acharné d'un ouvrier qui lutte contre une matière rebelle et qui, en présence des difficultés de son travail, se désespère et semble s'avouer vaincu. Nul art n'est plus pénible que le sien. M. Moreau est évidemment un de ces artistes tourmentés pour qui la production est une souffrance.

M. Puvis de Chavannes est moins troublé. Pour la peinture et pour la couleur, il se contente de peu; comme dessinateur, il se tient satisfait d'une silhouette approximative et hasardeuse. Il destine à la décoration de l'escalier du nouveau musée de Marseille deux toiles immenses qui représentent, l'une l'antique Massilia, la modeste colonie préludant à ses grandeurs futures, l'autre la ville moderne avec son port, ses marchandises et ses richesses. L'invention est heureuse, et de pareils sujets prêtaient aux magnificences pittoresques. Nous croyons que M. Puvis de Chavannes a échoué dans son effort, si peu résolu d'ailleurs et si endormi : il ne nous donne que deux improvisations, où bien des choses sont indiquées, où rien n'est écrit. Rarement M. Puvis a été aussi lâché pour le modelé et pour la ligne; un contour étant tracé, il se borne à le remplir par une teinte plate. C'est un système inadmissible : quant à la couleur, l'artiste reste fidèle à ses anciens procédés : comme autrefois, il est convaincu qu'on peut placer au hasard, ici un bleu, là un rose; il professe la plus parfaite indifférence en matière d'harmonie. Et cependant, ces deux compositions ne sont pas dénuées de tout mérite : pour représenter Marseille, M. Puvis de Chavannes a été obligé de regarder un peu la nature : il ne s'est pas mal trouvé de ce spectacle nouveau pour lui. Il y a une certaine impression de grandeur, une heureuse unité de tons dans les paysages qui, dans l'une et l'autre toile, nous montrent la mer bleuissante au bord du golfe dont les rives sont tour à tour bordées de

collines nues ou de pentes boisées. Ces horizons lointains ont de la largeur et de la sérénité. Indulgente et généreuse nature! Elle vient en aide même à ceux qui passent leur vie à lui faire des infidélités; elle pardonne même à ceux qui la trahissent.

C'est la nature aussi qui permet à M. Henner de rentrer dans l'art dont il était si tristement sorti. On se rappelle sa mésaventure de l'an passé, la *Toilette*, une figure maussade et mal venue. M. Henner avait bien des choses à se faire pardonner. Comme il n'est guère dans ses possibilités de composer et de peindre un tableau véritable, il a pris le parti le plus sage; il borne ses ambitions à représenter des figures isolées, il ne fait plus que de simples études. La *Chaste Suzanne* n'était pas autre chose, de même que la *Byblis*, du Salon de 1867. Comme M. Jules Lefebvre, mais avec beaucoup moins de puissance, il nous donne une *Femme couchée*. Ici l'effort d'imagination est presque nul : M. Henner a étendu un modèle sur un divan recouvert d'une étoffe noire, et il l'a copié, avec un grand zèle, cherchant la grâce, la morbidesse des carnations et faisant à sa façon du Léonard de Vinci. Il y a beaucoup de talent dans ce morceau. Certaines parties du torse, la poitrine et, on peut le dire, la figure, jusqu'aux genoux, sont modelées avec une grande délicatesse; les jambes sont molles et fondantes : c'est le défaut que nous avions déjà signalé dans la *Byblis*; c'est le côté dangereux de ce talent toujours penché sur l'abîme. Ces mérites étant reconnus, il reste à s'étonner un peu de la coloration que M. Henner a donnée à sa *Femme couchée*. Il semble que la draperie noire sur laquelle elle est étendue devait avoir pour effet d'exalter les blancheurs des chairs. Les grandes coquettes d'autrefois tenaient pour certain qu'une robe de velours noir savamment échancrée appelle la lumière sur les épaules et ajoute à leur éclat. M. Henner a vu tout autrement les choses. Il a détaché le corps de sa dormeuse sur une étoffe d'un noir faux, qui vraisemblablement se mélange de tons lilas, et qui par suite projette sur la jeune fille des reflets jaunissants. Est-ce là sa faute? Doit-on chercher ailleurs la raison de son erreur? Les savants le diront. Toujours est-il que la *Femme couchée* n'est pas très-vivante et qu'elle est, — comme un vieux cierge oublié dans une église, — d'un ton de cire jaunie. Cette coloration malheureuse enlève beaucoup de son charme à l'étude de M. Henner, si remarquable d'ailleurs par la finesse du modelé.

Il va sans dire que, malgré l'erreur qu'on y peut signaler, le tableau de l'artiste alsacien a de la distinction, et qu'il appartient à cette famille d'œuvres d'art dont il faut prendre note et se souvenir. Du reste, les seuls morceaux dont on garde la mémoire ce sont ceux qui, alors même

qu'ils ont quelque défaut, accusent un caractère et une personnalité. Les œuvres banales s'oublient vite, et, signe infaillible, on est embarrassé d'en parler. Pour nous, nous savons à peine ce qu'il faut dire du grand plafond que M. Bouguereau destine à la salle des concerts du théâtre de Bordeaux, et qui représente *Apollon et les Muses dans l'Olympe*. La toile est immense, et elle est presque vide : elle réunit un grand nombre de dieux et de déesses, et elle semble inhabitée. Une figure ne doit pas seulement tenir de la place, elle n'existe qu'à la condition de dire quelque chose, dût-elle le dire d'une façon un peu grossière et incorrecte. Mais M. Bouguereau est l'homme des routines impeccables. Il fait tout selon la formule, et il a le malheur de ne pas savoir se tromper. Quelques détails, qui sentent le bon élève, peuvent être signalés dans son *Olympe :* le groupe des trois Grâces, se tenant enlacées comme dans le marbre antique de l'académie de Sienne, présente d'heureux détails de modelé : d'autres figures sont peintes avec souplesse ; mais l'ensemble est peu récréatif, et cette vaste peinture n'égayera pas beaucoup la salle qu'elle doit décorer. Ajoutons que nous la voyons au Salon dans les meilleures conditions du monde : car rien ne plafonne dans ce plafond, et nous craignons fort que lorsque, au lieu d'être verticalement suspendu comme un tableau, il aura été appliqué sur les surfaces horizontales qui l'attendent, il ne produise un effet assez singulier, le ciel de M. Bouguereau étant sans profondeur et sans échappées. Peut-être faut-il regretter aussi que l'artiste n'ait pris aucun souci du caractère historique du monument pour lequel il travaillait. Le théâtre dont Bordeaux est si justement fier est du plus pur style Louis XVI. Une œuvre imitée du vénérable Picot y fera une étrange figure. Les Lagrénée, les Robin, les Renou, n'étaient pas de bien vaillants peintres, mais ils avaient dans leurs fadeurs rosées plus de flamme et plus de brio. Ils savaient surtout ce que doit être un plafond.

M. Bonnat revient à ses premières ambitions. Bien qu'il ait, jusqu'à présent, trouvé ses meilleurs succès dans des compositions anecdotiques ou purement pittoresques, dans des groupes de figures d'un brun noir se détachant sur des murailles blanches, où la pâte, joliment triturée et raclée, constituait une amusante maçonnerie, il avait d'abord rêvé la grande peinture. Un instant on le vit songer au prix de Rome, et les curieux se rappellent peut-être un *Adam et Ève trouvant le corps d'Abel*, que possède le musée de Lille. L'*Antigone*, de 1865, était une page sans trop de signification ; le *Saint Vincent de Paul* de l'année suivante, un tableau fort commun, dans sa gamme surchauffée et roussie.

Ces précédents indiqués, l'*Assomption*, que M. Bonnat expose aujour-

L'ASSOMPTION

POUR L'ÉGLISE DE SAINT-ANDRÉ, DE BAYONNE

Par M. Bonnat.

d'hui et qu'il destine à une église de Bayonne, est certainement le meilleur tableau qu'il nous ait montré. Dans de pareils sujets, et alors que la mémoire est assiégée par les glorieux souvenirs de Titien et des autres maîtres d'Italie, il est difficile d'être bien original. Au premier plan, c'est toujours le sépulcre vide que les apôtres entourent dans des attitudes d'adoration et de surprise; dans le ciel glorieux c'est la Vierge qui monte délivrée, et à laquelle des chérubins complaisants font un joyeux cortége. Quoiqu'elle ne lui ait pas coûté un grand effort d'esprit, la composition de M. Bonnat est ingénieusement disposée. La Vierge a même quelque prétention au style, ou du moins son attitude est sérieuse et les draperies dont elle est vêtue sont conçues dans un sens un peu italien. Les apôtres sont traités avec énergie, et, au point de vue du faire, dont M. Bonnat s'est toujours préoccupé, l'ensemble du tableau fait paraître une main ferme jusqu'à la rudesse. L'exécution est résolue et vaillante, mais, dans le rendu des chairs, elle n'est pas exempte de grossièreté. Il serait à désirer que M. Bonnat, bon ouvrier d'une école de décadence, parvînt à assouplir son pinceau : il a déjà fort enrichi ses colorations. Longtemps confiné dans la gamme des tons bruns et brûlés, il nous fait une importante concession : il s'est permis quelques jaunes, il commence à croire aux bleus.

Toutes les méthodes sont à la mode aujourd'hui : nous avons vraiment conquis la liberté des manières, et lorsque M. Bonnat se plaît aux rugosités et aux violences, bien d'autres, et ceux-là surtout qui ont grandi à Rome, recherchent les douceurs d'un faire caressé. M. Émile Lévy incline de plus en plus vers ces procédés si voisins de la fadeur. Nous le voyons avec peine se montrer visiblement inattentif aux sévérités du dessin et persister dans le choix hasardeux de ses tonalités. *L'Hésitation* est une idylle qui, au point de vue du sentiment, demeure insignifiante, et qui, pour la couleur, a quelque chose d'aigre et de déplaisant. Comme il ne sait point assortir les gênantes richesses de la palette, M. Lévy aurait le plus grand intérêt à s'enfermer dans la gamme sobre des analogues. *La Musique*, sorte de panneau décoratif destiné au Cercle de l'Union artistique, appartient sous ce rapport à un art meilleur ; nous n'avons ici ni bleus trop vifs, ni rouges flamboyants, ni verts criards. L'œuvre, dans ses blancheurs teintées de rose, a de l'harmonie. Il s'agit purement et simplement d'une jeune fille nue qui se tient debout dans une attitude un peu roide. Assurément un Italien du bon temps aurait cherché à varier cette ligne droite, à l'infléchir par des courbes heureuses. M. Lévy n'y a point songé, et, fidèle à un système que nous avons condamné bien des fois, mais qui a pour l'ancien élève

de Rome l'autorité d'un idéal, il a donné à cette pauvre fille les plus vilaines jambes du monde. Il se peut faire que l'artiste ait la mauvaise chance de rencontrer toujours des modèles mal construits; les beaux pieds sont rares, un genou correct ne se trouve pas aisément, nous le savons; mais quand on est aussi mal dessinée que *la Musique* de M. Lévy, on cache ses laideurs sous les plis d'une robe traînante. Les longues jupes ont été inventées pour les vilains pieds.

Il paraît décidément peu facile de réussir dans les nudités. Tel qu'on a vu triompher dans le costume échoue lorsqu'il essaye de déshabiller ses modèles. Cette aventure est celle de M. Jacquet. Pendant deux ans, il s'est plu à peindre des soudards et des lansquenets défilant avec leurs vêtements bariolés et le casque en tête comme s'ils descendaient d'un vitrail d'Holbein; on s'est fort intéressé à ces pittoresques défroques, et M. Jacquet a même obtenu une médaille à la dernière exposition. Il renonce aujourd'hui à ce bric-à-brac : les vieilles gravures allemandes ne l'intéressent plus, il s'attaque à la nature, et, comme le juge instruisant une affaire, il se demande où est la femme. Elle n'est pas dans son tableau. Nous n'y voyons qu'une courtisane de seconde catégorie qui, assise dans une attitude sans grâce, soulève un rideau et attend. La forme est grêle; les maigreurs et les angles abondent en ce pauvre petit corps, marqué çà et là de signes trop individuels. Nous ne parlons de cette figure que parce qu'elle semble avoir échappé aux critiques qui, l'an passé, s'attroupèrent devant la *Sortie d'armée* de M. Jacquet, et aussi parce que l'artiste a un pinceau souple et facile : s'il ignore les formes choisies, il a le sentiment du ton délicat.

Mais laissons ces dames à qui manquent la beauté souveraine et la grâce correcte. Revenons à des sujets plus austères. L'auteur de la *Communion des Apôtres*, M. Delaunay, a puisé dans la *Légende dorée* le sujet de son nouveau tableau, *la Peste à Rome*. Le mauvais ange a pris possession de la ville condamnée : sombre messager des colères célestes, il va frapper aux portes des maisons maudites et les désigne ainsi à la mort : déjà la peste a fait de nombreuses victimes; les cadavres encombrent les rues, un voile de tristesse flotte sur la cité. Peut-être ce funèbre épisode eût-il gagné à être traité dans de plus vastes proportions; mais M. Delaunay s'est rappelé que les dimensions du tableau de genre avaient suffi à Poussin pour représenter les *Philistins frappés de la peste*, et il s'est dit que la quantité d'émotion qu'on peut exprimer n'est pas en raison de la grandeur du cadre. Il a multiplié dans son tableau les couleurs du deuil, et il a réussi à en faire une image attachante dans sa désolation. Ce qui y manque, c'est un peu de furie, un effort éner-

gique dans le sens du drame. M. Delaunay a fait de bons tableaux, et nous sommes loin de le confondre avec ses anciens camarades de l'école de Rome, qui sont volontiers vulgaires ou somnolents. Mais nous lui voudrions voir moins de prudence et plus de flamme.

M. Charles Sellier a toujours aimé les effets de lumière. Il a quelquefois essayé d'exprimer des aspects singuliers, et l'on a vu de lui des œuvres bizarres. Il est calmé aujourd'hui ; il renonce à la poursuite de l'exceptionnel. Son *Souvenir italien* groupe, dans la pénombre transparente d'une salle fermée, trois ou quatre personnages occupés à jouer. C'est un sujet à la Valentin : mais M. Sellier n'est point élève de Caravage, et bien que son tableau soit assez obscur, il a pris soin d'éviter les noirs. Ainsi conçue, la scène a de l'unité et du mystère ; nous ne reprocherons à l'auteur que d'avoir déjà quelque peu oublié son Italie ; sans prêter à ses joueurs des mines par trop truculentes, il aurait pu leur donner un peu plus d'accent.

M. Alphonse Legros est encore un peintre qui s'est fort assagi. Il avait commencé par des singularités très-frappantes, et nous ne saurions oublier les violents tableaux de ses débuts, alors qu'il opposait les blancs et les noirs, et qu'il cherchait l'éloquence de la laideur. Mais M. Legros nous a quittés : il habite Londres, où il s'est transformé. M. Burty, qui, heureusement pour nous, s'est constitué l'historiographe des expositions de la Royal Academy, nous a souvent entretenus des succès de notre compatriote. Pour ceux qui, comme nous, sont parvenus à mélanger leur goût d'un atome de dépravation, il semble que M. Legros était plus intéressant lorsqu'il était moins sage. On doit reconnaître toutefois que *le Réfectoire* est un excellent tableau. Vêtus de leurs frocs bruns, des capucins ou des récollets sont assis devant une table que recouvre une nappe blanche et où il n'y a presque rien à manger. L'œuvre a de la tenue et de la sévérité : elle vaut infiniment mieux que *le Lutrin* et même que *l'Amende honorable*, qui, l'an passé, méritèrent une médaille à M. Legros.

En faisant un pas de plus dans les voies obscures, en passant du brun au noir, nous arrivons à M. Ribot. Nous craignons bien que l'exposition de 1869 ne soit encore, pour l'auteur du *Saint Sébastien*, une exposition perdue. M. Ribot est né sous une étoile sombre ; il suit sa destinée, il lutte avec une obstination courageuse contre le goût de son temps, et les petits malheurs s'ajoutant aux grands, il a presque chaque année l'ennui de voir ses tableaux accrochés à des hauteurs ridicules ou dans des coins où l'on a peine à les trouver. Il est d'ailleurs pour beaucoup dans ses mésaventures. Un instant nous avons pu croire qu'il allait sortir de sa cave ;

dans son *Supplice*, du Salon de 1867, qui vient d'être acheté par le musée de Rouen, il y avait une tentative de coloration. Mais le vaillant artiste rentre dans sa nuit; l'abus du noir est visible dans ses *Marionnettes au village*, et, il faut le dire, l'effet est trop systématique pour être juste. Nous aimons beaucoup mieux *les Philosophes*, réunion de docteurs d'un type volontairement vulgaire, où la trivialité s'accentue à plaisir et où l'on retrouve le ferme pinceau du maître. Il y aurait une curieuse comparaison à tenter : il faudrait, pour un instant, rapprocher *les Philosophes* de M. Ribot des apôtres que M. Bonnat a groupés autour du sépulcre d'où la Vierge vient de s'échapper; ici et là les types sont dépourvus de toute beauté; ils appartiennent les uns et les autres au même diocèse, et les deux artistes ont également cherché l'énergie. Mais comparez, je vous prie; sachez, sous les laideurs pareilles en apparence, reconnaître la distinction du faire et la grossièreté de l'outil. Sans doute M. Ribot et M. Bonnat sont peintres tous les deux, bien qu'à des degrés différents. Appelé à les juger, Corrége se récuserait; mais c'est à M. Ribot que Ribera donnerait le prix.

II

Je suis assuré que M. Baudry tiendra, dans l'histoire du portrait contemporain, une place excellente. Beaucoup ne voient en lui que l'auteur de *la Perle et la Vague*, de la *Toilette de Vénus*, et de quelques autres nudités savoureuses. N'oublions pas, lorsque nous parlons de M. Baudry, les portraits de M. Beulé, de M. Jard-Panvilliers, d'Eugène Giraud et surtout de M. Ambroise B., cette petite tête fine adorablement peinte à la Clouet sur un fond verdâtre. Le sentiment de la vie, le respect de la physionomie individuelle, cette conviction, — heureusement contraire aux théories académiques, — que tous les hommes ne se ressemblent pas; enfin les libres qualités d'une exécution à la fois facile et serrée, éclatent dans ces effigies dont on fera la plus grande estime quand les temps de la justice seront venus. Pour les portraits de femmes, M. Baudry est moins heureux. Nous croyons du moins nous rappeler qu'il n'a pas réussi tout à fait à traduire la grâce de Mme Madeleine Brohan. Ce qu'il faut à son pinceau, ce sont des visages marqués d'un caractère très-individuel, dussent-ils avoir, pour le vulgaire, un peu d'étrangeté. A ce point de vue, M. Baudry a trouvé en M. Garnier son modèle idéal. Il a admirablement compris cette physionomie vivante, qui n'est peut-être pas conforme au canon de Polyclète, mais où les yeux parlent autant

que les lèvres, où l'on sent le rayon d'une intelligence éternellement active et l'éloquence charmante de l'esprit. M. Charles Garnier est, comme dirait Brantôme, un peu « mauricaud. » Dans ce teint bistré que les Carpaccio et les Bellini ont si bien compris, M. Baudry a trouvé la dominante de sa peinture : la couleur du paletot, les accessoires, les fonds, tout se combine avec les carnations brunes du modèle ; ce portrait y gagne un certain air de vieux tableau ; il fait penser aux œuvres des maîtres, bien qu'il ait, par l'attitude du personnage et l'intimité de l'expression, un caractère très-moderne. M. Baudry a peint mieux qu'un visage, il a jeté sur la toile la parfaite image d'un homme plein de vitalité et d'accent.

Si nous n'avions pas là ce vivant portrait, le prix du genre appartiendrait cette année à une femme, Mlle Nélie Jacquemart. Déjà les portraits de M. Benoît Champy et de Mlle G. B. avaient, au Salon dernier, appelé l'attention sur ce nom nouveau, qu'il n'est plus permis d'ignorer. Le succès est encore de meilleur aloi cette année. Il y a beaucoup de goût dans le portrait d'une dame âgée, et mieux que du goût dans celui de M. Duruy. Que peut-on y trouver à redire? Un peu de mollesse dans l'exécution, voilà tout, et nous avons hâte de nous débarrasser de ce reproche pour n'avoir plus à y revenir. Quant à l'attitude donnée au modèle, à la coloration des chairs, à l'expression du visage, il ne serait pas facile de trouver aussi bien. Les yeux regardent, la bouche entr'ouverte respire et va parler; Mlle Jacquemart s'est montrée attentive au moindre détail : la main est fort bien dessinée et modelée savamment. Avec le sentiment de la vie, la jeune artiste possède un véritable talent d'observation. Elle a reçu depuis un mois bien des éloges : elle les mérite. Mlle Jacquemart n'expose guère que depuis 1863; elle peignait d'abord des *Pèlerins d'Emmaüs*, qu'on ne regardait pas; des anecdotes sur Molière, qu'on regardait peu; le portrait de M. Duruy la place aujourd'hui au premier rang, et son nom va aux étoiles; nous saluons sa venue avec d'autant plus de plaisir que le groupe de nos portraitistes tend à s'éclaircir, et que, parmi les illustres, plus d'un commence à s'égarer.

Notre conscience de critique ne nous reproche rien vis-à-vis de M. Cabanel. Nous n'avons jamais célébré plus qu'il ne convenait de le faire sa *Vénus*, sa *Nymphe enlevée*, son *Paradis perdu;* mais nous avons aimé, pour leur distinction aristocratique, les portraits de Mme de Ganay et de la comtesse de Clermont-Tonnerre. L'artiste ne s'est pas longtemps maintenu à ce niveau : il s'est très-rapidement affadi; son exposition de 1868 fut inquiétante, celle de 1869 est véritablement peu digne de son passé : dans les deux portraits de femme qu'il expose, M. Cabanel cesse

de faire de la peinture, il entre dans le domaine de la sucrerie. Nous sommes persuadé qu'il avait sous les yeux de charmants modèles; mais le désir d'être aimable et de « sacrifier aux grâces » l'a conduit à supprimer tous les traits particuliers, toutes ces marques individuelles qui sont le signe de la vie. Ses portraits, fondus et blaireautés jusqu'à l'effacement, ressemblent à ces photographies, retouchées par des manœuvres, d'où la banale recherche d'une gentillesse de convention a supprimé l'accent individuel, et, par suite, toute séduction vraie.

Le goût des élégances mondaines se retrouve plus heureusement dans le portrait de la marquise de V. par M. Giacomotti. L'auteur a un pinceau gras et fluide qui se prête à la représentation des chairs lumineuses et caressées par le rayon; il sait d'ailleurs composer un portrait de femme: costumier habile, savant dans le bijou et dans le meuble, il est toujours bien informé des élégances du quart d'heure. Mais il ne faut pas que ces coquetteries lui fassent perdre de vue les exigences de l'art sévère : M. Giacomotti a une tendance à se contenter d'un à peu près. Les bras de son charmant modèle sont d'un modelé très-lâché, et enfin il y a çà et là quelque tendance à la mollesse.

M. Carolus Duran a certainement un meilleur pinceau, et, plus sérieux, il n'a pas moins de grâce. Qui aurait jamais cru que ce peintre si violent à ses origines et qui a même cherché la réalité à la Courbet, en viendrait à croire au frou-frou des robes de soie, aux mystérieuses poésies d'un gant gris perle, aux chapeaux chimériques de la bonne faiseuse? Il nous montre tout cela dans le portrait de Mme ***, une élégante vêtue de noir, dont la silhouette allongée dans sa désinvolture aristocratique se profile sur la sobriété d'un fond gris. La modernité du costume, la vérité de l'attitude, le soin sérieux avec lequel les détails inutiles ont été bannis font de ce portrait un des meilleurs du Salon. La robe est peinte à ravir; mais elle n'arrête pas plus qu'il ne convient l'œil du spectateur, et rien ne l'empêche d'examiner à loisir la tête où éclate l'individualité du modèle, et les yeux surtout, qui sont pleins d'éloquence. Dans son charme victorieux, ce portrait est grave et devra rester; c'est une note dans l'histoire de l'idéal féminin.

Nous avons au Salon bien d'autres portraitistes habiles. Il ne faut dédaigner ni M. Kaplinski, qui a peint avec beaucoup de largeur et dans un bon sentiment de lumière le portrait de M. le comte X. Branicki; ni M. Adolphe Leleux qui, pour cette fois, abandonne ses motifs habituels, et qui, en nous donnant sa propre image, a montré une grande intelligence du relief, un vrai talent d'expression. M. Gaillard, le fin graveur de *l'Homme à l'œillet*, est aussi un portraitiste des plus distingués. Il est

difficile de mieux saisir le cachet d'une physionomie individuelle, qu'il l'a su faire dans le portrait de M. l'abbé Rogerson. Vivre avec les maîtres n'est donc pas une chose inutile : regarder van Eyck, c'est apprendre à lire.

A côté de ces œuvres où la nature est étudiée avec toute la sincérité de son accent, le portrait équestre du général Prim, par M. Régnault, a un peu les allures d'une fantaisie. L'artiste s'est complu à peindre le ministre espagnol « petit, sur un cheval énorme. » Mais ce cavalier est énergique dans sa stature exiguë, et d'un bras ferme il maintient sa monture colossale. La tête pâle du général a de l'expression ; quant au cheval, à la robe noire et luisante, à la crinière échevelée, il rappelle les fougueuses bêtes que M. Régnault nous a déjà montrées dans son *Automédon*, exposé à l'École des Beaux-Arts parmi les envois de Rome. Au fond, des bandes armées défilent en agitant des drapeaux ; un souffle de révolution passe dans cette peinture. Mais l'Espagne est moins fantasque que cela. La force du jeune artiste se compose d'une ardeur encore mal disciplinée et d'un peu de boursouflure. Il crie au lieu de parler, il fait gros au lieu de faire grand. Mais nous ne détestons pas ces allures ronflantes et empanachées. La sagesse viendra assez tôt : le talent est déjà venu.

On savait qu'à la suite du Salon dernier M. Jules Lefebvre, l'auteur justement applaudi de la *Femme couchée*, avait pris son rang parmi les portraitistes en faveur. Le succès du portrait de Mlle L. L., où le peintre a fait paraître un goût si simple et un si savant modelé, ne pouvait que surexciter les coquetteries féminines. Il est triste, quand on est jeune et belle, de passer dans la vie sans y laisser autre chose qu'un souvenir qui s'efface dans les cœurs distraits. Le portrait de Mme L., que M. J. Lefebvre expose aujourd'hui, ne répond peut-être pas à tout ce qu'on attendait de lui. Le charme manque à cette tête, qui d'ailleurs est si bien dessinée, et où la forme exacte des yeux, le modelé du front s'indiquent par un si savant relief. Mais il semble que M. J. Lefebvre ne sent pas bien les choses de la couleur, ou qu'il ose trop. Il a assis Mme L. sur un fauteuil de soie jaune très-brillant ; il a coloré d'un ton lie de vin les murailles de son salon. Tout cela est excessif. De pareils fonds ont pour inévitable conséquence de compromettre l'effet des carnations féminines et d'en restreindre la valeur. Je crois que le peintre aurait intérêt — comme M. Carolus Duran, comme M. Giacomotti — à enlever ses portraits sur des fonds neutres et voilés, ou tout au moins à rompre par des gris à la Velasquez l'éclat des tonalités trop vives qu'il prodigue dans ses accessoires.

Ajoutons que cette année il ne faut juger M. J. Lefebvre ni sur le

portrait de Mme L., ni sur la jolie petite figurine italienne, qu'il appelle *Pascuccia*. Il voulait envoyer au Salon une œuvre d'une plus haute valeur; mais, dans son zèle à bien faire, il s'est attardé à son travail, et il a manqué le train. Cette œuvre, que le public ne verra pas et qui n'aurait pas fait un médiocre honneur à l'artiste, c'est un plafond qui a récemment été placé dans l'hôtel de Mme de C., aux Champs-Élysées, et qui représente le *Réveil de Diane*. Dans la partie inférieure, un des enfants qui servent de pages à la chasseresse fait résonner le cor matinal; et, comme dans la chanson d'Alfred de Musset, les lévriers superbes se dressent impatients de courir dans la plaine; un peu plus haut, dans le ciel que le jour n'a pas encore débarrassé de tous ses voiles, la déesse, à demi réveillée, entr'ouvre les yeux et, paresseuse, elle achève un dernier rêve avant de se lever. Son attitude alanguie et charmante ne pourrait être traduite que par la pointe d'un fin graveur : nous n'essayerons pas de la décrire. Mais nous devons dire que la *Diane* de M. Lefebvre est d'une rare distinction de formes, qu'elle est jeune et chaste, sans rien cacher cependant de ce qui la rendra chère à Endymion. Ce qu'on doit surtout louer dans cette peinture, c'est ce qui manque dans le portrait de Mme L., la combinaison mélodieuse des tons : les blanches nudités de la déesse se détachent sur un nuage d'un gris perlé extrêmement doux. C'est une harmonie de clartés. Les rondeurs de son corps divin n'en sont pas moins nettement écrites et palpitantes; on sent la vie et le dessin intérieur sous cet épiderme tendrement rosé et que caresse une lumière amoureuse. M. Lefebvre a résolu dans le *Réveil de Diane*, le problème cher à Véronèse : il enlève clair sur clair, et, sans ombre, il a le relief.

III.

« Les soleils couchants sont à tout le monde, et personne n'a le monopole des aurores. Sous le charme d'un spectacle qui a parlé à son cœur, le premier venu peut, s'il sait d'ailleurs son noble métier, trouver la note juste et dire le mot éloquent. » Il y a quelque chose de vrai dans ces paroles d'un de nos amis : la sincérité de l'émotion est la loi du paysage; la représentation des forêts et des plaines est laissée à tous, et l'artiste qui y réussira le mieux, ce sera l'artiste le plus libre, celui qui aura rompu le plus courageusement avec la tyrannie des méthodes étroites. A ce compte, le paysage étant surtout la manifestation du sentiment individuel, il semble que les générations renouvelées devraient

chaque année nous apporter le témoignage inédit des aspirations que nous n'avons point connues; il semble que les vastes solitudes, les coteaux verdoyants, les rivages désolés devraient être envahis par la jeunesse. Mais cette invasion se fait attendre, et, aujourd'hui comme hier, ceux qui expriment le mieux les grands effets de la nature, ceux qui savent le mieux comprendre son mystérieux langage, ce sont les maîtres, déjà vieillis, mais toujours robustes, de l'école qui s'en va.

Un paysagiste considérable nous a été enlevé il y a quelques mois. Paul Huet est mort le 9 janvier et l'on ne le remplacera pas aisément. Il était de ceux qui croient que le paysage ne doit pas être un simple procès-verbal, une pure photographie de la nature; il y voulait mettre, et il y a mis presque toujours cette sorte de transfiguration du vrai qu'on appelle la poésie. Nous avons au Salon ses dernières œuvres. La famille de Paul Huet a voulu que le maître regretté fût représenté dans la section de peinture, dans les salles des dessins, dans celles de la gravure. Les biographes qui, au lendemain de sa mort, ont si bien dit quelle perte l'école française venait de faire, trouveront, dans les divers départements de l'Exposition, l'occasion et le moyen de compléter leurs notices. Nous n'examinerons ici ni le *Lait à marée haute*, ni le superbe fusain qui est comme l'esquisse et la première idée de l'*Inondation de Saint-Cloud*, ni les vives eaux-fortes où Paul Huet a mis tant de sentiment et tant de lumière; nous voulons seulement dire en passant un mot d'adieu à ce peintre qui, aux approches de la rénovation de 1830, fut un des ouvriers de la première heure, et au souvenir duquel notre incorrigible romantisme a la prétention de rester fidèle.

Un autre poëte nous appelle. M. Corot profite des années pour grandir toujours en sérénité et en tendresse. Il a eu ses moments d'amertume, il a compris le drame. Dans le *Macbeth*, dans l'*Incendie de Sodome*, dans le *Dante et Virgile*, il a montré la nature irritée et frémissante déclarant la guerre à l'homme. Mais l'âge est venu avec son autorité adoucie et calmante. M. Corot ne croit plus aux orages; la nature n'est plus une ennemie, c'est la grande consolatrice, la bonne mère au sourire mouillé qui nous berce sur son sein et qui nous endort dans un rêve. Et jamais il n'a si bien exprimé le charme attendri des choses. Le *Souvenir de Ville-d'Avray* est un adorable paysage. Au fond, dans un doux voile de vapeurs, des maisons qui sont peut-être de vulgaires bâtisses, mais que la lumière transfigure en palais: aux premiers plans, des verdures d'un gris tendre, des terrains blonds, et, par-dessus tout, un ciel plein de clartés blanchissantes et molles. Au point de vue du métier comme on l'entend d'ordinaire, aucune forme n'est strictement exprimée dans ce

SOUVENIR DE VILLE-D'AVRAY, PAR M. COROT.

prodigieux tableau. Il est visible que si M. Corot prenait part au fameux « concours de l'arbre, » il serait mis au ban de l'empire. Mais quel poëte que cet ignorant, et quel charmeur !

M. Daubigny a repris un sujet qu'il avait déjà traité plus d'une fois; il a voulu redire encore la chanson d'avril, et peindre la neige blanche et rose des pommiers en fleur. La nouvelle édition du poëme s'appelle *le Verger*. Bien que ce tableau soit fort remarquable, il ne fera point oublier *le Printemps*, du Salon de 1868. A cette peinture un peu étouffée, nous préférons la *Mare dans le Morvan*. Là aussi, le paysage est fermé et sans horizon; mais l'intensité de la verdure, la fraîcheur du gazon mouillé, le silence de la solitude, y sont exprimés d'un pinceau singulièrement robuste et volontaire. L'effet est obtenu, non-seulement par la puissance de la coloration, mais surtout par l'élimination du détail et le sentiment de plus en plus libre de l'artiste, qui simplifie les choses pour les agrandir. Ce tableau restera comme un type de la nouvelle manière de M. Daubigny.

M. Chintreuil peut servir d'intermédiaire entre les paysagistes qui se contentent de photographier la nature et ceux qui, dégageant le sens général des éléments qui la composent, lui donnent des aspects grandioses ou émouvants. Il possède un fin sentiment de la lumière, et comme il est d'ailleurs plein de savoir et de courage, il a eu l'ambition de peindre *l'Espace*. Ce titre est bien solennel pour le paysage de M. Chintreuil : c'est une vaste plaine semée de cultures diverses et inondée de lumière; l'œil en suit aisément les plans successifs et arrive à l'extrême horizon sans s'être lassé du voyage. Rembrandt et Koning ont aimé ces vues panoramiques qui permettent d'embrasser d'un seul regard plusieurs lieues de terrain. Mais, la monotonie de l'aspect leur paraissant devoir être évitée, ils avaient soin de varier l'effet et de dramatiser le ciel. On trouvera peut-être que *l'Espace*, de M. Chintreuil, est, d'un bout à l'autre, un peu trop pareil. Ce n'en est pas moins une grande page très-intéressante et très-lumineuse.

M. Nazon, dont nous avons eu plus d'une fois l'occasion de louer le talent, est encore un peintre plein d'audace. Son *Intérieur de forêt*, exposé dans le grand salon, aurait intéressé Théodore Rousseau qui, lui aussi, a aimé à détacher les sombres ramures des bois sur les pourpres sanglantes du soleil couchant. L'effet est bien rendu, quoique M. Nazon soit quelquefois enclin à donner à la nature des flamboiements un peu artificiels. M. Bernier n'a pas ces gaietés et ces notes brillantes. Il est mélancolique, et ce qu'il voit surtout dans la campagne c'est sa grande unité et son recueillement. Peut-être y a-t-il des taches un peu noires

CÔTE DE SORRENTE, PAR M. DE CURZON.

dans la *Lande de Kerlagadic* : l'aspect n'en est pas moins plein d'un charme austère.

Quelle variété infinie dans le groupe de nos paysagistes, et comme ils profitent bien de la liberté que Paul Huet, Rousseau et Jules Dupré leur ont conquise! Chacun va où son sentiment l'appelle, et chacun trouve une note différente dans le livre éternel où tous ont désormais le droit de lire. M. Français peint le Mont-Blanc: M. Lansyer fait, avec beaucoup de soin, le portrait du château de Pierrefonds: M. Mazure inonde de soleil les flots bleus de la Méditerranée: dans un cadre étroit qu'il faut chercher, M. Paul Saint-Martin endort sous une lumière discrète l'eau transparente d'un canal où se reflètent de grands arbres; M. Émile Breton s'essaye de nouveau dans les effets de neige, et, chose imprévue, il peint la nuit; un Anglais, M. Andrew Mac-Callum, dessine les vieux hêtres, les fougères rousses, les mousses vertes avec une patience dont Charles Delaberge eût été désespéré et ravi: M. Harpignies, qui s'attriste un peu, projette sur les prairies du Morvan des ombres noires qui ressemblent à des taches d'encre: M. de Curzon, qui peint à la fois la *Côte de Sorrente* et les *Bords du Clain*, embrouille un peu les localités, décolore la nature et mêle à son Poitou un peu d'Italie; mais il reste fidèle au culte des formes choisies, il garde un fin sentiment poétique.

Nous avons parlé plusieurs fois de M. Servin. C'est un pinceau inégal qui nous a donné souvent d'excellents tableaux, mais qui souvent aussi se laisse aller à des somnolences fâcheuses. Le *Départ pour le parc* montre dans un chemin étroit un troupeau de moutons qui trottine et s'avance gaiement vers le spectateur. Les moutons sont justes d'allure et de caractère; mais le paysage est fermé et sans air. M. Servin a été plus heureux dans l'*Intérieur d'une boutique de charcutier*. L'artiste a traduit lui-même son tableau dans une eau-forte qui accompagne ces pages. L'effet de lumière est rendu avec finesse, et l'exécution des accessoires qui meublent cette cave rustique est digne des meilleures peintures de l'auteur.

Nous avons aussi parlé, à propos du Salon de 1865, d'une jeune artiste belge qui, par la violence d'un tableau dépourvu de goût, mais singulièrement hardi, mit en éveil nos espérances. Mlle Marie Collart, disions-nous il y a quatre ans, est du pays de Jordaens. Elle avait peint, avec un aplomb dont Courbet eût été jaloux, une robuste servante flamande nettoyant la chambre à coucher de ces bêtes malpropres que la périphrase de Delille hésite à nommer. Une forte saveur de fumier s'exhalait de cette peinture, où le coup de pinceau avait la vaillance d'un coup de balai. Depuis lors, Mlle Collart a reparu à l'Exposition universelle de 1867:

Servin pinx. Sargin sc.

PUITS DE CHARCUTIER
Salon de 1869.

mais ses œuvres avaient moins d'accent, et d'ailleurs les Leys, les Stevens, les Clays, les Van Moer, tenaient tant de place dans cette charmante galerie des peintres belges, que la jeune paysagiste dut être un peu oubliée. Comme il arrive d'ordinaire, elle a modifié ses méthodes. *La Source* et *le Fournil* sont des morceaux délicats et pleins de saveur : les colorations y sont fort montées, la forme des choses, la silhouette des branches se dessinant sur le ciel, sont indiquées avec beaucoup de sûreté et de précision. On sent dans ces deux cadres une loyale étude de la nature, un talent particulier à en rendre l'intimité pénétrante. Ce sont presque des portraits.

Un autre paysagiste flamand, M. César de Cock, peut être cité cette année comme le type des peintres qui, sans se préoccuper du drame ou de l'accent lyrique, traduisent la nature dans ses familiarités charmantes. Les environs de Paris suffisent à M. de Cock. On se souvient de son paysage de l'an passé : *Dans le bois*. Un amateur, qui sait le prix des œuvres bien venues, M. Masquelier, a placé ce tableau dans sa maison de Sainte-Adresse, et, même à côté des Troyon et des Fromentin, il y fait vraiment bonne figure. M. César de Cock n'a pas été moins heureux cette année. Le *Matin dans le bois* éveille aussi une impression de sérénité et de fraîcheur. Ce n'est pas l'austère forêt où les chênes solennels gardent le secret des traditions druidiques, c'est le modeste taillis de Sèvres ou de Viroflay avec son sol humide, et ses coins d'ombre où la feuille de l'autre hiver s'entasse encore aux creux des terrains, où l'écorce mouillée des arbres bruns ou noirs se détache en vigueur sur des verdures ensoleillées. Ce paysage est plein d'air, on y respire à l'aise, on voudrait, à l'heure où l'esprit se repose, s'y promener, calme, et, s'il était possible, sans pensée. Mais, disons-le, le spectacle de cette nature familière effleure le cœur sans l'enivrer d'un grand rêve : il y a dans l'art des émotions plus saisissantes et plus fécondes. Il manque à M. César de Cock ce que possédait Théodore Rousseau : la puissance mystérieuse, la poésie tour à tour tragique ou calmante, le don merveilleux de mêler l'âme humaine aux plaintes des herbes fouettées par le vent, aux sourires de la prairie en fleur, aux gémissements des grands bois.

PAUL MANTZ.

(*La fin prochainement.*)

MADEMOISELLE GODEFROID[1]

ous l'avons dit : du jour où Mlle Godefroid quitta le pensionnat de Saint-Germain et déserta l'étoile de Mme Campan, avant même que, cédant aux sollicitations de François Gérard et de sa femme, elle fût venue se fixer auprès d'eux et habiter leur maison, il faut cesser de parler d'elle isolément et ne plus la séparer du maître et de l'ami auquel elle avait consacré sa vie.

Le talent, l'esprit, la personnalité tout entière de cette aimable artiste s'absorbe et devient dès lors un des éléments de la noble et grande existence que, seul entre tous les artistes contemporains, Gérard sut se créer. Dans ce temps, en effet, où l'on comptait encore à Paris beaucoup de salons, et où ces salons exerçaient, grâce à cette sociabilité que peu à peu nous avons vue disparaître, une influence qui les élevait presque à la hauteur d'une institution, Gérard avait fait de sa maison le lieu de réunion, et pour ainsi dire le centre de tous ceux qui aimaient, cultivaient ou protégeaient les arts.

Homme d'un esprit supérieur, il attirait naturellement autour de lui, en même temps que les artistes, tous les gens de lettres et les hommes d'intelligence. Les étrangers abondèrent chez lui lorsque la chute du premier empire leur eut rouvert les frontières de la France. La physionomie très-particulière de ce salon était de nature à piquer vivement la curiosité. Les célébrités des genres les plus divers s'y coudoyaient et ne se rencontraient guère que là. On y vit successivement

1. Voir la livraison de janvier 1869.

passer Talma et Mlle Mars, Cuvier et Alexandre de Humboldt, Mme de Staël et Mme Récamier, Cherubini et Meyerbeer, Mme Grassini et Mme Pasta, Percier et Fontaine, Victor Jacquemont et Mérimée, Léopold Robert et Lawrence, Mme Ancelot et Delphine Gay, David d'Angers et Pradier, Toschi et Henriquel, Isabey et Mme de Mirbel, Visconti et Hittorff, Carle et Horace Vernet, Ducis et Lemercier, Ingres et Ary Scheffer, Rossini et Paër, Schnetz et Cornélius, Clarac et le comte de Forbin, Alphonse de Cailleux et Granet, etc., etc.

En un mot, pendant trente-sept ans, à dater de l'aurore de ce siècle jusqu'à la mort de Gérard, il n'est pas un artiste, peintre ou sculpteur, français ou étranger, qu'il fût le contemporain de Gérard ou qu'il appartînt à la génération qui devait le remplacer, qui n'ait chaque mercredi trouvé la maison ouverte et reçu du spirituel maître du logis un accueil cordial. C'était l'hiver, dans un petit hôtel de la rue Saint-Germain-des-Prés, qu'habite encore M. Henri Gérard, neveu et héritier du dernier *premier peintre du roi*; et l'été, dans une charmante habitation d'Auteuil, dont le parc, dépecé, vendu, détruit, a fourni le terrain de tout un nouveau quartier.

Le rôle de Mlle Godefroid, le soir, dans ce salon, était identique à celui qu'elle remplissait le matin dans l'atelier du maître : toujours égale, enjouée, laborieuse, attentive à réparer les oublis ou les distractions dont aurait pu souffrir l'amour-propre ou l'affection des hôtes, elle se dévouait aux ennuyeux, et, capable non-seulement de jouir d'une conversation brillante, mais d'y prendre part, elle s'effaçait avec le soin que d'autres mettent à se faire valoir. Elle devinait avec la sagacité d'un tact très-fin la disposition d'âme ou de nerfs du maître de la maison, et lui venait en aide sans même qu'il s'en aperçut. Pour lui épargner la fastidieuse corvée de répondre à mille billets insignifiants, Mlle Godefroid en était arrivée à imiter d'une façon surprenante l'écriture de Gérard. Avoir mérité, avoir su inspirer un pareil attachement, suppose, certes, de hautes et rares qualités, et à nos yeux ce profond et inaltérable dévouement honore autant la mémoire de Gérard que celle de Mlle Godefroid.

Les notes que cette fidèle auxiliaire des travaux d'un grand peintre a tracées pour aider à le faire bien connaître après sa mort donnent une idée si vive et si vraie de l'intérieur de l'atelier où elles nous font pénétrer, que nous dirons comme Ch. Lenormant, auxquelles elles étaient adressées : « Il faut les donner telles qu'elles ont été écrites, on ne saurait « s'en servir sans les gâter. » Les jeunes artistes de nos jours y trouveront un exemple frappant de persévérance et d'acharnement au labeur

dans un des hommes que la nature avait le plus généreusement doués.

Personne, écrit Mlle Godefroid, ne méprisait plus la peine du travail que M. Gérard. Il avait l'habitude de dire en riant, pendant qu'il faisait des changements énormes dans ses tableaux, et qu'il abattait des choses que nous pleurions : *Fare e difare è sempre lavorare.*

Il savait mieux que personne se faire seconder dans son travail; mais nul n'a le droit de se targuer de ce secours tout matériel qu'on lui prêtait. Le marchand de couleur n'aurait pas moins de raisons pour se vanter que ceux qui ont mis les mains à ses tableaux. Sa manière de procéder, comme celle de tout maître intelligent et raisonnable, était celle-ci : il arrêtait ses compositions en établissant de sa main sur la toile le dessin et l'effet par une première ébauche; ensuite venait l'aide matérielle, qui consistait à couvrir du ton convenable et convenu le morceau indiqué pour le travail de la matinée; et pendant ce travail, lui, toujours présent et s'occupant d'une autre partie du tableau, repassait souvent dans la pâte fraîche et finissait le morceau, y laissant sa touche et tout ce qui y restait d'intellectuel. Ceci n'empêchait pas qu'il ne fît dans ces mêmes tableaux, entièrement *di proprio pugno,* les choses plus friandes et plus délicates : d'abord toutes les chairs et absolument tous les fonds, pour lesquels il faut une si grande intelligence de l'art.

Il y avait tel tableau aussi où il ne laissait mettre la main à personne : par exemple la *Psyché,* les *Trois Ages,* etc.

Gérard récompensait noblement ses aides. Ceux qui ont eu le bonheur de le suivre dans tous les moments à l'atelier peuvent témoigner combien il y était aimable, et l'on peut dire *bon camarade.* Quand le travail marchait bien, les chansons, les mots plaisants, les anecdotes, amenés toujours par l'à-propos, jaillissaient à tous moments; l'atelier était un vrai paradis. Je n'ai pas envie de dissimuler qu'il n'y eût aussi des jours de tempête. Il avait quelquefois de profonds découragements; il en eut un tel, entre autres, pendant qu'il faisait la *Psyché,* qu'il sortit de l'atelier en jurant de n'y plus rentrer, et pour mieux tenir parole il en jeta la clef au hasard dans la rue. Je lui ai entendu dire, pendant qu'il faisait le *Henri IV,* à la fin d'une matinée fatigante, et regardant avec désespoir la toile : « Je n'en sortirai jamais; ce tableau-là me déshonorera. » On connaît la suite. En général, quand il commençait à se fatiguer, il se faisait faire de la musique; les partitions de Mozart et de Rossini étaient un trésor inépuisable de jouissances pour lui.

Nous rappellerons, entre parenthèses, que Mlle Godefroid était excellente musicienne, et que son talent était toujours et à toute heure aux ordres du maître.

Quand son travail ne demandait pas une trop sérieuse application, il se faisait lire; mais si, dans le cours du travail, il lui survenait quelques difficultés, musique et lecture devenaient un sujet d'impatience qu'il ne supportait pas deux minutes.

En général, il se faisait beaucoup lire. L'histoire et les mémoires étaient ce qu'il affectionnait par-dessus tout. Sa vie se partageait presque régulièrement entre des jours de mélancolie, quelquefois très-profonde, et des jours de courage, de gaieté vive et d'une grande activité pour le travail. Son organisation paraissait avoir besoin de cette espèce de repos ou de relâchement, en dédommagement de ce qu'il dépensait

dans les beaux jours. Je l'ai vu, dans la fleur de sa jeunesse, comblé des témoignages d'estime du souverain et du public, et gâté par le monde, je l'ai vu, dis-je, enfoncé dans un canapé, où, par parenthèse, il a passé une bonne partie de sa vie, trouvant et donnant les meilleures raisons pour se considérer comme le plus malheureux des hommes. Si par là-dessus il pouvait avoir une bonne nuit, il sortait de ce nuage le plus brillant et le plus charmant des hommes.

N'oublions point de relever ici un trait du caractère de Gérard que Mlle Godefroid a eu raison de noter : c'était son penchant pour les habitudes simples.

A l'âge où il était le plus recherché par le monde élégant, nous dit-elle, il y avait une certaine heure du soir où tout cela lui devenait à charge, au point de s'y dérober quelquefois plus brusquement que la bonne grâce et la politesse ne l'eussent voulu, et cela pour courir vers Montmartre, dans un petit appartement où il trouvait Percier, Fontaine et Bernier, ami intime des deux autres, tous occupés à fumer et à dire des folies d'atelier. Gérard continua à se réunir à ces messieurs au Louvre, jusqu'à ce que sa mauvaise santé lui eût ôté l'envie de sortir.

Nous serions bien trompé si les emprunts que nous avons faits jusqu'ici aux notes inédites de Mlle Godefroid ou à celles publiées déjà par M. Lenormant ne justifiaient pas aux yeux de nos lecteurs tout ce que nous avons dit de la distinction de l'esprit de cet artiste. On retrouve encore sa personnalité aimable et discrète doucement reflétée dans le recueil de lettres qu'a imprimé l'année dernière M. Henri Gérard, sous ce titre : *Correspondance de F. Gérard, peintre d'histoire.*

Le rôle d'intermédiaire bienveillant et dévoué de Mlle Godefroid s'y dessine nettement, chacun s'adresse à elle, et Alexandre de Humboldt ne lui écrit ou ne parle d'elle qu'en l'appelant « ma protectrice. » Mais ce n'est point ici le lieu de nous occuper de ce curieux recueil de lettres, auquel M. Gérard n'a donné qu'une publicité restreinte, et qui abonde en documents d'un intérêt réel sur les artistes de la première moitié de ce siècle ; nous devons épuiser ce que les papiers de Mlle Godefroid nous fournissent au sujet de la personne qui la première offrit un asile à la jeunesse de notre héroïne.

Le temps a marché; de formidables événements politiques se sont accomplis. Le premier empire s'est écroulé sous la coalition de l'Europe et la lassitude de la France. Si le retour des Bourbons n'a fait qu'ajouter à la haute position de Gérard, la surintendante de la maison impériale d'Écouen, disgraciée, destituée, a dû rentrer dans une condition obscure et gênée. Mme Campan s'est retirée à Mantes, d'où elle écrit à l'ancienne maîtresse de dessin de l'Institut de Saint-Germain avec un accent mélan-

colique qui ne ressemble plus guère à celui dont elle racontait ses luttes avec le grand chancelier de la Légion d'honneur, Lacépède.

Mantes, ce 9 juin 1816.

Chère et bonne amie, je serois aussi contente qu'il me convient et qu'il m'est permis de l'être ici-bas dans ma petite retraite de Mantes, où je n'ai nul désir de penser aux affaires des grands et aux grandes affaires, si je n'avois mon cher Henri [1] malade d'un très-douloureux abcès dans l'oreille; une transpiration arrêtée lui a donné cette fâcheuse maladie. Je le soigne, *Bonne-Voisin* le veille; mais j'entends ses cris, ses plaintes, et pour le cœur d'une mère, et pour un cœur si cruellement déchiré par tant d'événements, ces sons sont trop déchirants. Ma santé est pourtant meilleure, et si mon fils se rétablit promptement, je ferai quelques courses pour me distraire, ainsi que lui.

Chère amie, il y a un terme aux désirs comme aux espérances; la raison doit savoir en mettre! Il y a trois ans que M. H. Vernet a eu une permission du grand chancelier pour entrer à Écouen, et il a passé une journée dans cette enceinte cloîtrée; il vouloit embellir mes deux paysages de figures qui leur auroient donné dès ce temps-ci un grand prix, et qui naturellement en auroit un pour mon cœur. — Il faut y renoncer comme à une illusion, comme à toutes les illusions, et savoir qu'avec peu de fortune il ne faut pas ambitionner de semblables choses.

Ayés la bonté de demander à M. Vernet le tableau qu'il a gardé, et bornés votre travail, que je sollicite comme celui d'une propre fille à *mi (sic)*.

Point de callèches, point de chevaux, rien au tableau extérieur; derrière la grille du jardin seulement, quelques petites figures d'enfants : cela montre leur clôture; le dehors d'un couvent est et doit être solitaire, mais quelques groupes d'élèves vues dans l'allée qui règne au *côté gauche* de la grille du jardin.

Vus de très-loin, ce sont des points, mais des points qui donnent la vie à ce tableau et lui donneront la vérité, car de l'Esplanade on les voyoit ainsi. Quant à cellui dont vous vous étiez chargée, point de routes, point de cour, point de messieurs rouges ou bleus. — Ma figure ou celle de *Bonne-voisin* sur le premier plan, son chien noir, avec deux ou trois autres dames, puis des groupes d'élèves dans le lointain, et quelques-unes défilant *deux à deux* dans les allées les plus éloignées. — Tout cela sera bien moins d'ouvrage. Mandés-moi quand vous pourrés l'avoir fait; je vous prierai de faire venir les deux tableaux. Je ne suis point fâchée contre M. Vernet; je ne puis l'être que contre moi pour mon indiscrétion. Adieu, chère amie. Je m'en tiens irrévocablement à ce dernier désir. Peut-être même est-il plus *prudent* de ne faire que cela. Adieu; je vous aime avec la tendresse des plus tendres souvenirs. Donnés-moi des nouvelles de Mlle Anspach. Si on est parti, engagés-la à venir passer plusieurs jours avec moi ici.

Mille choses à Mme Gérar. GENEST CAMPAN.

Nous ignorons ce que sont devenus les deux tableaux dont il est ici question, mais, on le voit, Mme Campan, dans sa retraite, ne voulait plus garder de la maison impériale d'Écouen que le souvenir d'un *couvent*;

1. Son fils, Henri Campan.

ce n'étaient pourtant pas là les allures de cet établissement, lorsque les *Messieurs bleus et rouges*, dont, sous la Restauration, elle proscrit la présence même en peinture, y entraient à la suite du conquérant de l'Europe.

Les relations de Mlle Godefroid avec la ci-devant surintendante durèrent jusqu'à la mort de celle-ci. Nous ne trouvons plus, néanmoins, dans les papiers qui nous ont été confiés, qu'une seule lettre de Mme Campan. Elle est écrite au retour d'un voyage en Suisse, où elle avait été visiter son ancienne élève, Hortense de Beauharnais, ci-devant reine de Hollande, expulsée du trône par les vicissitudes de la politique, et qui ne devait plus porter que le titre de duchesse de Saint-Leu.

Chère bonne amie, dit Mme Campan, me voici de retour de mon grand voyage, toute charmée des beaux aspects de Zurich, de Schaffouse, de Constance, mais bien plus encore d'avoir retrouvé mon ancienne élève aussi guérie des atteintes de ses funestes grandeurs que si elle étoit encore la jolie citoyenne de 1797 à Saint-Germain, lorsque vous et moi l'aimions pour elle-même, sans présumer qu'elle pût être menacée du poids d'une couronne. Elle m'a chargée de dire mille et mille choses affectueuses de sa part à M. Gérar, de vous retracer le souvenir de son ancienne amitié et de vous remettre une petite bague qui représente d'un côté son profil et de l'autre un chevalet et les attributs des arts. La légende dit : « *Elle honora les arts et les arts l'honorent.* »

Une publication récente, faite en Angleterre, nous a fourni sur le salon de Gérard et sur la protection fraternelle qu'il accordait aux artistes un témoignage aussi piquant qu'inattendu. Nous ne croyons pas être infidèle à notre sujet, mais plutôt entrer dans le sentiment de Mlle Godefroid en le reproduisant. C'est au journal du célèbre ornithologiste Audubon [1], qui fut à la fois naturaliste, intrépide chasseur, et le plus habile peintre de la gent emplumée, que nous empruntons ce passage. Rien de plus amusant, d'ailleurs, que le récit que fait Audubon de son séjour de deux mois à Paris. Il venait de passer une année en Angleterre et y avait trouvé les plus nobles encouragements pour la publication de son splendide ouvrage : *Birds of America.*

Français de race, Français de cœur, il arrive à Paris persuadé qu'il ne peut manquer d'y recueillir de nombreuses souscriptions. Patronnés par M. Cuvier, présentés et fort admirés à l'Académie des Sciences, ses beaux dessins n'excitent pourtant qu'un intérêt assez stérile; le découragement commence à le gagner. Cependant, le 24 septembre, il écrit dans son journal :

Aujourd'hui l'on m'a dit que Gérard, le grand Gérard, l'élève de mon ancien maître

1. *Lifes and adventure of Audubon.* 4 vol. in-8. Londres.

David, voulait me voir, moi et mes œuvres. Je me propose de lui rendre visite demain. 1er octobre. Je suis allé aujourd'hui chez M. Gérard, dont la France peut être fière à bon droit. Il était dix heures quand j'arrivai à son hôtel; mais comme il est né à Rome, et qu'il garde les habitudes des Italiens, qu'il veille tard et prend rarement son thé avant une heure du matin, je le trouvai venant de se lever et commençant son travail du jour. Quand j'entrai dans ses appartements, ils étaient remplis de personnes des deux sexes, et aussitôt qu'on annonça mon nom, Gérard, bien pris dans sa petite taille, vint à moi et me tendit la main : « Soyez le bienvenu, mon cher confrère, » me dit-il. Cette manière de m'aborder me plut beaucoup; je me sentis ravi de voir la glace rompue si facilement, et la sueur cessa de me monter au front. Gérard brûlait d'impatience de voir mes dessins, et le vieux Redouté, qui était également présent, s'approcha et en parla avec tant d'éloges avant qu'ils fussent hors des cartons, que je craignis que Gérard ne fut désappointé en les voyant. Quoi qu'il en soit, le volume fut ouvert à tout hasard à la planche des perroquets; Gérard la prit sans souffler mot, la regarda pendant plusieurs minutes avec toute l'attention que j'y mettais moi-même, la déposa, prit les oiseaux moqueurs, les examina de même, et, me tendant la main : « Monsieur « Audubon, me dit-il, vous êtes le roi des peintres d'ornithologie; nous sommes tous « des enfants en France et en Europe. Qui se serait attendu à voir venir de semblables « choses des forêts de l'Amérique? » Je reçus des compliments de tous côtés, et Gérard ne parla que de mon ouvrage, me priant de lui donner quelques prospectus pour les envoyer en Italie. Il répéta aussi que le baron Cuvier avait dit dans la matinée qu'il espérait que le ministre souscrirait à un certain nombre d'exemplaires pour le compte du gouvernement. Je fermai le carton et fis le tour de la pièce, admirant les superbes gravures, qui reproduisaient pour la plupart des tableaux du peintre. Les dames jouaient toutes aux cartes, et l'argent ne paraissait pas être rare dans ce quartier de Paris.

Mme Gérard est une petite femme un peu grasse; je lui fis ma révérence et je ne la vis qu'un instant. Les dames étaient en grande toilette, et mises d'une façon tout à fait nouvelle pour moi, avec des corsages faisant la pointe par devant, ornés de garnitures pendantes, et des robes très-amples de satin et d'autres riches étoffes de différentes nuances.

Au moment de repartir, après deux mois de séjour à Paris, fatigué de mille démarches qui n'avaient abouti à donner que treize souscriptions au magnifique ouvrage dont les éléments avaient été si pénibles à recueillir, Audubon clôt cette partie de son journal par une boutade à l'adresse de cette France, sa terre natale et bien-aimée, chez laquelle il est malheureusement trop vrai que les grandes entreprises d'art rencontrent bien peu d'encouragement :

La France est vraiment bien pauvre!

Aujourd'hui j'ai assisté à une séance de l'Académie des sciences, et mes planches ont été examinées par cent personnes environ. « Beau, très-beau, » tels étaient les mots qui sortaient de toutes les bouches; mais on disait : « Quel ouvrage! Quel prix! Qui est-ce qui peut payer cela? » — Je me suis souvenu que j'avais trente souscripteurs à Manchester, et je le dis; on a ouvert de grands yeux, et l'on a paru surpris. — Pauvre

France! ton beau climat, tes riches vignobles et les vœux de tes savants ne servent à rien. Tu es une mendiante dans le dénûment, et non l'amie puissante que l'on m'avait dépeinte. C'est maintenant que je vois clairement combien il a été heureux pour moi de ne pas être venu tout d'abord à Paris : car si j'eusse débuté par là, mon ouvrage n'aurait pas encore de commencement; il eût péri comme une fleur au mois d'octobre, et je serais retourné dans mes bois sans l'espoir de laisser après moi cette réputation éternelle, but si ardemment poursuivi de mon ambition, de mes travaux et de ma persévérance.

Ce rôle de protecteur plein de courtoisie et de délicatesse, qui touchait si profondément le grand ornithologiste Audubon et le mettait à l'instant à l'aise chez un homme qu'il n'avait jamais vu, fut celui que le premier peintre du roi avait adopté et auquel il fut constamment fidèle. Un sincère amour de l'art et la générosité d'une âme élevée le lui rendait facile; c'était, pour ainsi dire, l'atmosphère de sa maison; Mlle Godefroid l'y secondait activement, car elle aussi avait la passion de l'art pour lui-même et elle s'intéressait de cœur à tous les efforts des jeunes talents. Protéger un artiste en lui témoignant du respect, lui donner la conscience de sa force sans lui déguiser la vérité, c'est la bonne, la seule manière de lui être utile; c'était bien là le caractère des relations de Gérard avec Ingres, dont il sut apprécier le génie, alors que les encouragements n'étaient pas prodigués au peintre dont nous avons fait depuis un chef d'école, mais qui ne jouissait alors d'aucune faveur auprès du public.

Nous ne possédons pas les lettres que Gérard adressait à Ingres, mais nous connaissons quelques-unes de celles que Ingres adressait à Gérard : elles sont curieuses à la distance où nous sommes et avec les changements que le temps et la mobilité du goût ont apportés dans la situation et l'importance des deux peintres.

On nous saura gré peut-être d'en citer ici au moins une :

Rome, le 2 février 1812.

Monsieur,

Depuis longtemps je vous dois des remerciements pour la bonté que vous avez eue de placer ma petite figure; je vous en suis d'autant plus reconnaissant que Rome offre rarement aux artistes l'occasion de se défaire des ouvrages qu'elle inspire.

Je reste encore, sans pouvoir me résoudre à quitter un pays qui renferme tant de belles choses, et que l'habitude me rend de jour en jour plus cher. Cependant ce n'est point à Rome, je le sens bien, que je peux espérer de travailler utilement à ma réputation et à ma fortune, et je commence à tourner mes désirs et mes espérances vers Paris.

Si j'y trouve de nouvelles contrariétés, je serai cependant heureux, Monsieur, si je peux acquérir quelques droits à votre estime et à votre bienveillance pour m'aider à vaincre les petits obstacles que l'on rencontre nécessairement en entrant dans la carrière. Je vous dirai, Monsieur, que j'ai exécuté dernièrement deux grands tableaux :

l'un est le *Romulus qui triomphe des dépouilles opimes ;* je l'ai peint *a tempera* pour les appartements de l'impératrice au palais impérial de Monte-Cavallo; l'autre est *Virgile qui lit son Énéide devant Auguste, Octavie et Livie.* J'ai fait de celui-ci un effet de nuit; la scène est éclairée par un candélabre.

Ayant eu l'avantage de savoir ce que vous pensiez de mes derniers ouvrages, j'ai essayé de mettre à profit vos bons avis, et de voir si je ne serais pas susceptible d'acquérir les qualités essentielles qui m'ont toujours manqué, et pour lesquelles je ne m'étais point senti ni inclination ni moyens. Je me croirais doublement heureux si j'avais réussi à faire un pas de plus et de le devoir à vous encore, car vos conseils et la vue de vos beaux ouvrages m'en ont toujours plus appris que ceux des autres.

Je vous réitère, monsieur, mes remerciements, et vous prie d'agréer les sentiments de la plus haute considération pour votre personne

INGRES.

Entre les jeunes artistes dont le talent et la personne reçurent dans le salon de Gérard, de la part du maître et de celle de Mlle Godefroid, le plus sympathique accueil, nous nommerons Léopold Robert. Sûr de l'intérêt que lui inspiraient ses travaux, Léopold Robert consultait souvent Gérard, et celui-ci lui répondait en un langage à la fois paternel et déférent. On en pourra juger en lisant la lettre suivante, et en se rappelant quels étaient alors dans le monde des arts, et même dans l'administration, le crédit et la position prépondérante de l'homme qui écrit :

Paris, 13 novembre 1826

Mon cher Monsieur Robert,

J'ai reçu, non par M. de Beauvoir, que je n'ai point encore vu, mais par M. Dupré, le tableau que vous avez eu la bonté de m'annoncer par votre lettre du 14 septembre. Le choix du sujet m'avait causé quelque inquiétude, qui s'est bientôt dissipée à la vue du tableau.

Votre composition est simple, noble et touchante. J'ai revu avec plaisir ces costumes, qui, heureusement pour nous, n'ont point changé. Cette scène m'a paru d'autant plus vraie qu'elle m'a rappelé en partie celle dont j'ai été témoin dans ma jeunesse. Une fille de campagne qui servait ma mère, mourut; ses parents vinrent pleurer sur son corps et lui rendre les derniers devoirs.

Vous savez, Monsieur, le cas que je fais de votre beau talent, et avec quel plaisir j'ai vu vos succès si justement mérités; si je me permets quelques observations, comme vous avez bien voulu m'y autoriser, je vous prie de les regarder comme une preuve de la haute estime que j'ai pour votre mérite. D'après ce dernier ouvrage, je crains franchement que vous n'adoptiez une manière un peu dure, non par l'excès du fini, mais parce que les contours semblent peints à sec. Les plis de la manche de la mère ont quelque roideur, et sa tête est peut-être trop virile. Je suis ennemi de la beauté systématique; mais, dans toutes les classes et à tous les âges, il y a, surtout chez ce peuple que vous savez si bien peindre, un genre de beauté relative que vous pouvez mieux que d'autres découvrir et retracer. Enfin, permettez-moi de vous rappeler que c'est au dessin et au caractère que vous avez su donner à ce genre qu'on avait traité trop négligemment avant vous, que vous devez la réputation bien méritée dont vous jouissez.

Quoique je n'aie pas l'avantage de connaître autant votre personne que votre talent, je suis sûr que je ne vous blesserai pas en vous parlant aussi sincèrement. Les gens qui étudient de bonne foi pour approcher de la vérité doivent toujours s'entendre.

Ce sera avec un véritable plaisir que l'on vous verra arriver à Paris l'automne prochain, et personne, vous devez le croire, n'en sera plus charmé que moi.

Votre dévoué serviteur.

F. GÉRARD.

Et maintenant, pour achever de faire connaître le milieu dans lequel vécut Mlle Godefroid, et pour justifier l'admiration dévouée que lui avait inspirée un peintre éminent, nous laisserons Ary Scheffer raconter à Charles Lenormant quels furent ses rapports avec Gérard :

Je vous demande pardon, mon cher ami, de vous avoir fait attendre la note que vous me réclamez sur mes relations avec M. Gérard. Voici les faits, vous leur donnerez la forme convenable.

Élève de Pierre Guérin, j'exposais, en 1819, un grand tableau représentant le *Dévouement des six bourgeois de Calais*. Ce tableau déplut excessivement aux aristarques du moment, surtout à M. Kératry, qui consacra trois longues colonnes du journal *la Renommée* pour prouver que c'était non-seulement l'œuvre d'un mauvais artiste sans talent ni avenir, mais de plus l'œuvre d'un mauvais Français.

J'étais très-pauvre, très-ignoré, et je restais anéanti sous l'anathème. Je fus bien étonné quand mon maître m'annonça que M. Gérard désirait connaître le jeune homme auteur du malheureux tableau. Je me rendis chez lui. Il me reçut avec cette bienveillance digne que vous lui avez connue. Il loua beaucoup et la composition du tableau, et l'expression des têtes, tout en me donnant des avis très-sévères sur l'exécution et la couleur, puis me demanda ce que j'allais entreprendre de nouveau. Je lui disais la vérité en répondant que sans ses encouragements j'allais quitter la carrière des arts, et que j'étais trop pauvre pour entreprendre un autre tableau. Il m'engagea à prendre patience et à revenir le voir dans une couple de jours.

Quand je me rendis chez lui, il me remit une lettre de commande pour un tableau de 3,000 fr. qu'il venait d'obtenir pour moi du préfet de la Seine. C'était presque une fortune pour moi. Plus tard il me fit commander d'autres tableaux; enfin, c'est à lui que je dois d'avoir été choisi comme maître de dessin, en 1821, des enfants du roi[1], et notez bien que jamais dans ce temps je ne mettais les pieds chez lui que quand il me faisait appeler pour m'annoncer ce qu'il avait inventé pour m'être utile.

J'étais loin d'être ingrat, mais j'étais fort négligent, et de plus d'une franchise brutale quand il s'agissait de peinture. Malgré cela, M. Gérard me conserva toujours la même bienveillance et ne cessa de me prodiguer, avec des encouragements flatteurs, des conseils fort sévères, et des meilleurs que j'ai jamais reçus.

Voyez, mon cher ami, si vous pouvez faire entrer un mot de tout ceci dans votre seconde édition. Je sais que l'intérêt que M. Gérard a porté à Ingres et à Robert est bien autrement intéressant pour le public que la bienveillance qu'il me témoigna, et dont maintenant je sens mieux le prix que dans le moment même.

Adieu, mon cher ami, à vous de cœur.

A. SCHEFFER.

1. Louis-Philippe, alors duc d'Orléans.

Si l'égoïsme est un vice malheureusement trop fréquent chez la plupart des hommes, il est de certaines natures pour lesquelles le dévouement poussé jusqu'à l'absorption est un besoin impérieux et irrésistible. Mlle Godefroid était une de ces natures. Le dévouement entra dans une certaine mesure dans toutes ses affections; il fut sans bornes vis-à-vis de son maître et ami, et la mort même de l'objet de son culte n'en ralentit pas l'ardeur.

Gérard mourut le 11 janvier 1837, et Mlle Godefroid lui survécut douze ans. Partie intégrante de la famille à laquelle elle s'était donnée depuis plus d'un quart de siècle, elle continua de vivre avec la veuve et le neveu de son maître vénéré, et trouvait en eux les sentiments de la plus vive affection. Les aimer, se dévouer à eux, c'était encore pour elle aimer et servir Gérard. Un grand intérêt, un devoir lui restait d'ailleurs à remplir, et elle y consacra les années qui lui restaient. Ne fallait-il pas mettre en ordre les notes, les dessins, les croquis du maître, rassembler les documents qui devaient servir à M. Henri Gérard pour éditer l'*Œuvre* de son oncle, à Charles Lenormant pour rédiger sa remarquable notice, à M. A. Viollet-Le-Duc pour publier la correspondance de Gérard? Rien de ce qui se rattachait à cette mémoire, à la gloire de ce nom ne lui était indifférent, et le dernier acte de la vie d'Éléonore Godefroid eut pour objet la surveillance à exercer pour la conservation de l'un des tableaux de Gérard.

On était au mois de juin 1849; le choléra sévissait avec fureur à Paris. Mais, établie à Auteuil chez M. Henri Gérard, Mlle Godefroid pouvait se considérer comme à l'abri des atteintes du fléau. Cependant il s'agissait de surveiller l'emballage du tableau de Corinne, que Mme Récamier, enlevée elle-même le mois précédent par le choléra, avait légué au musée de Lyon. Souffrante déjà d'un léger malaise, Mlle Godefroid voulut néanmoins aller à Paris; elle en revint tard et très-fatiguée. Quelques heures après elle succombait au fléau asiatique.

Elle était âgée de soixante et douze ans.

LEON ARBAUD.

MICHEL DE MAROLLES

ABBÉ DE VILLELOIN, AMATEUR D'ESTAMPES

De tous les amateurs d'estampes qui ont laissé un nom dans la curiosité, il n'en est pas de plus connu que Michel de Marolles, abbé de Villeloin, né en Touraine le 22 juillet 1600 [1], mort à Paris le 6 mars 1681. Non-seulement il fut un des premiers qui songea à recueillir ces feuilles volantes, condamnées, par leur nature fragile, à une perte certaine si elles ne prennent pas place, dès leur apparition, dans quelque cabinet d'amateur, mais il eut encore le bonheur de former une collection assez importante pour que Colbert, après en avoir référé à Félibien et à Pierre Mignard, en ait proposé l'acquisition au roi. Louis XIV, à la requête de son ministre, signa l'acte d'achat en 1667 [2], et cette collection, unique en son genre, vint, cette année même, accroître les dépôts de manuscrits, de livres et d'objets antiques que possédait déjà la Bibliothèque royale [3].

1. *Mémoires de Marolles*. Amsterdam, 1755. 3 vol. in-12, t. I, p. 2.

2. La collection fut payée en 1668. (Bibliothèque impériale, bâtiments du Roi. Mélanges Colbert, 315, f° 186 recto.) « — Du 18 juin 1668. Au s^r abbé de Marolles pour un grand nombre d'estampes des plus grands maîtres de l'antiquité qu'il a vendues au Roy. 26,000 livres.

3. Si l'on en croît l'abbé de Lubersac (*Observations particulières sur les Monuments de la capitale de la France*, in-f°. p. XXXIX), « le Roi en fit tellement son

Comment cette collection fut-elle formée? A quelles sources l'infatigable amateur avait-il puisé? De quels éléments était-elle composée? Voilà ce qu'il importe de faire connaître, et c'est l'abbé de Marolles lui-même qui répondra à ces diverses questions.

« J'ai aimé cette sorte de curiosité (les estampes) dès les premières « années de ma jeunesse[1], dit-il, mais je ne l'ai point cultivée que depuis « le temps que j'ai marqué[2] (1644) et de ce que je l'ai préférée à la « passion des tableaux dont j'ai fait aussi beaucoup d'estime, c'est que je « l'ai trouvée plus proportionnée à mes forces, et qu'elle sert davantage « que celle des tableaux à croître les bibliothèques, puisqu'on en fait « des livres. » Le second argument n'a pas une grande valeur, mais la question n'est pas là; le fait intéressant est de constater l'époque à laquelle l'abbé de Marolles commença à recueillir des estampes. Avant cette année 1644, il avait déjà témoigné de son goût pour les arts : « 1635[3]. Ce fut alors que je fis bastir, dans mon abbaye de Villeloin, un « assez beau lieu pour ma bibliothèque, que j'ornai de portraits de « plusieurs personnages doctes qui ont fleuri en divers temps; comme « j'en avois mis dans ma grande salle deux rangées de personnes illus- « tres d'une autre profession dont j'avois fait copier une bonne partie « de ceux qui sont dans la galerie de Selles, avec la permission de « M. de Béthune, le plus obligeant seigneur du monde, par un peintre de « Lyon, appelé Vande, qui s'estoit arrêté dans le pays. »

La situation de la famille de l'abbé de Marolles, — son père était maréchal de camp des armées du roi, — l'avait fait admettre facilement dans la noblesse et dans la société la plus distinguée; ses aspirations littéraires et les nombreuses traductions qu'il mettait au jour avec une

amusement (de la collection de Michel de Marolles) que si l'on osoit, on en tireroit la conséquence que bientôt après, Versailles devint en beauté réelle ce que les nouveaux portefeuilles d'estampes du Roi sembloient avoir inspiré au jeune monarque et à son ministre. » On lit dans le *Mémoire historique sur la bibliothèque du Roi* (1739), p. XXIX : « Aux médailles, raretez et livres qu'on tira du Louvre pour être remis dans la Bibliothèque royale, il faut adjouter le grand recueil des estampes de l'abbé de Marolles que le Roi venoit d'acheter et que Sa Majesté avoit fait remettre d'abord dans son cabinet. »

1. *Mémoires*, t. I, p. 288.

2. *Ibid.*, Marolles dit : « Je commençai à m'adonner à cette sorte de curiosité dès l'année 1644. » En 1609, c'est-à-dire à l'âge de neuf ans, Michel de Marolles avait reçu d'un chartreux, nommé dom Marc Durand, de la ville d'Aix en Provence, « quelques images en taille douce dont, dit-il (*Ibid.*, p. 17), il me sembloit que je parois admirablement un coin de ma chambre où je couchois. »

3. *Ibid.*, p. 198.

malheureuse obstination [1], et dont il distribuait avec grande libéralité les exemplaires [2], lui avaient créé parmi les gens de lettres des amitiés illustres ; son goût pour les arts lui avait valu des rapports suivis avec Claude Vignon et Abraham Bosse, ses compatriotes, avec Claude Mellan, Michel Lasne, Gilles Rousselet, François Chauveau, Grégoire Huret, Robert Nanteuil et quelques autres graveurs en réputation. Les amateurs d'objets d'art recherchaient sa société et se rencontraient avec lui chez les marchands ou dans le monde; c'était de leurs dépouilles qu'il avait enrichi son cabinet, et plus d'une fois, dans ses *Mémoires*, dans le *Livre des peintres et des graveurs*, ou dans les *Catalogues* qu'il publia de ses deux collections en 1666 et en 1672, il indique, sans entrer dans des détails aussi circonstanciés que nous l'aurions désiré, les collections auxquelles il puisa largement pour remplir ses portefeuilles.

Charles Delorme [3], médecin ordinaire des rois Henri IV et Louis XIII, dont Jacques Callot a gravé de sa pointe la plus fine un charmant portrait, avait acquis toute la collection de l'abbé de Saint-Ambroise, Claude Maugis, aumônier de la reine Marie de Médicis, et le cabi-

1. Chapelain écrivit à Heinsius à propos des nombreuses traductions mises au jour par l'abbé de Marolles une curieuse lettre dont Camuzat nous a conservé le passage suivant dans son *Histoire critique des Journaux*, t. I, p. 268 . « Cette traduction françoise des œuvres de Stace est un de ces maux dont notre langue est affligée. Ce personnage (Marolles) a fait vœu de traduire tous les auteurs anciens, et a presque déjà accompli son vœu, n'aïant pardonné ni à Plaute, ni à Lucrèce, ni à Catulle, Tibulle et Properce, ni à Horace, ni à Virgile, ni à Lucain, ni à Perse, ni à Juvénal, ni à Martial, ni à Stace même. Votre Ovide s'en est défendu avec Senèque le tragique, Valérius Flaccus, Silius Italicus et Claudien, mais je ne les tiens pas sauvez, et toute la grâce qu'ils peuvent attendre, c'est celle du cyclope d'Ulysse : c'est d'être dévorez les derniers. » « Il dompta, dit Furetière, divers poëtes, auparavant inconnus à tous ceux de sa nation, et les mit sous le joug de ses versions. »

2. L'abbé de Marolles, dans son poëme intitulé : *Paris, ou la description succincte et néantmoins assez ample de cette grande ville, par un certain nombre d'épigrammes de quatre vers chacune, sur divers sujets. Paris, 1677, in-4°*, fait cet aveu naïf qui prouve que ses libéralités n'avaient pas toujours le résultat qu'il en attendait :

J'ai perdu des amis par un rare caprice,
Quand je leur ai donné des livres que j'ai faits,
Comme gens offensez, sans pardonner jamais,
Bien qu'on n'ait point blessé leur méchant artifice.

3. « C'était un des plus grands curieux d'estampes de son temps, surtout de celles de Callot. Apparemment qu'il était à la suite de Gaston, duc d'Orléans, dont il était le médecin, qui, dans cette année (1630) était ce semble à Nancy. » Mariette. Notes manuscrites conservés au Cabinet des estampes de la Bibliothèque impériale, t. II, f° 50. Le portrait du père de cet amateur, Jean Delorme, a été gravé par Michel Lasne.

net d'un sieur Jacques Kerver [1], que Marolles appelle aussi quelquefois Kervel [2]. Michel de Marolles, à la mort de Charles Delorme, acheta sa collection en deux fois : le premier achat, pour une somme de mille louis d'or, passa en 1666 dans la bibliothèque du roi; le second, pour six cents louis d'or, forma en grande partie la seconde collection du célèbre amateur, et fut sommairement décrite dans le catalogue de 1672 [3].

D'autres cabinets furent encore sans aucun doute mis à contribution par l'abbé de Villeloin : celui de Louis Odespunck de la Meschinière, né à Chinon, lui permit probablement d'enrichir ses portefeuilles [4]; il en advint de même de celui de M. Petau [5], qui aimait grandement les portraits; de celui de M. de la Reynie [6], qui tenait d'un célèbre numismatiste, Claude de Teroane, un grand recueil d'estampes; enfin la collection du sieur de la Noue [7], qui avait en même temps une réunion considérable de dessins à la main, dut également exciter la convoitise du collectionneur.

Non-seulement l'abbé de Marolles achetait, mais il recevait de nombreux présents, et dans le *dénombrement où se trouvent les noms de ceux qui lui ont donné de leurs livres ou qui l'ont honoré extraordinairement de leur civilité* [8], on note quelques personnages de distinction : Jacques Augustin Lubin, de Paris [9], Augustin de la province de Bourges, qui lui fit cadeau d'un petit volume contenant les vues des maisons religieuses de sa congrégation, dont il avait fait les dessins et qu'Albert Flamen a gravés ; le duc de Nemours, Henri de Savoie [10], qui lui envoya quelques

1. *Le Livre des peintres et graveurs*, p. 18 de la réimpression, Paris, P. Jannet, 1855, in-12.

2. *Le Livre des peintres et graveurs*, p. 19.

3. On ne sait pas positivement ce que devint cette seconde collection, mais M. Robert-Dumesnil nous a assuré avoir trouvé au commencement de ce siècle, chez un brocanteur de la rue Saint-Roch, une grande quantité de volumes d'estampes reliés uniformément au XVIIe siècle. Il acquit ces recueils pour une somme assez importante et, lorsqu'ils furent transportés chez lui, l'idée lui vint de rechercher quelle pouvait en être la provenance; il consulta le catalogue publié par l'abbé de Marolles en 1672, et trouva un certain nombre de volumes dont la composition était absolument conforme à la description de l'abbé; il en concluait qu'il pouvait bien avoir mis la main sur une partie de cette collection, dont toute trace semblait perdue.

4. *Mémoires*, t. III, p. 315.

5. *Ibid.*, p. 337.

6. *Ibid.*, p. 368.

7. *Ibid.*, p. 217.

8. *Ibid.*, p. 225 et suiv.

9. *Ibid.*, p. 305.

10. *Ibid.*, p. 325-326.

livres d'estampes imprimés en Italie sur les tournois, les spectacles et les ballets ; l'abbé de Pont-Chasteau, Cambout de Coislin [1], qui lui offrit plusieurs livres curieux; enfin François du Verdus [2], de Bordeaux, qui lui donna, en signe d'amitié, le livre des statues romaines de François Perrier. Il n'est pas douteux que Marolles reçut en cadeau un bien plus grand nombre de livres et d'estampes que ne l'indique le *dénombrement* auquel nous empruntons ces quelques renseignements, même en dehors des planches isolées que les graveurs contemporains pouvaient lui offrir. Cette liste est donc très-incomplète ; telle qu'elle est cependant, elle prouve que la réputation de son cabinet était grande, et que chacun contribuait, selon ses moyens, à l'augmenter.

Le goût, les manies de l'abbé de Marolles étaient si connus, qu'il ne serait pas impossible, comme l'assurent quelques historiens [3], que La Bruyère ait songé au personnage qui nous occupe lorsqu'il dit au chapitre de *la Mode* [4] : « Vous voulez, ajoute Democène, voir mes estampes; « et bientôt il les étale et vous les montre; vous en rencontrez une qui « n'est ny noire, ny nette, ny dessinée, et d'ailleurs moins propre à être « gardée dans un cabinet qu'à tapisser, un jour de fête, le Petit-Pont ou « la rue Neuve; il convient qu'elle est mal gravée, plus mal dessinée, « mais il assure qu'elle est d'un Italien qui a travaillé peu, qu'elle n'a « presque pas été tirée, que c'est la seule qui soit en France de ce dessin, « qu'il l'a achetée très-cher, et qu'il ne la changeroit pas pour ce qu'il y « a de meilleur. J'ai, continue-t-il, une sensible affliction et qui m'obli- « gera à renoncer aux estampes pour le reste de mes jours. J'ai tout « Calot, hormis une seule qui n'est pas, à la vérité, de ses bons ouvrages; « au contraire, c'est un des moindres; mais qui m'acheveroit Calot; je « travaille depuis vingt ans à recouvrer cette estampe, et je désespère « enfin d'y réussir : cela est bien rude ! » Quelque probable que soit cette supposition, par cette seule raison que l'abbé de Marolles possédait la plus riche collection d'estampes qui ait été formée au XVIIe siècle, il serait injuste de ne regarder ce patient chercheur que comme un maniaque réunissant des gravures sans but déterminé et amassant uniquement pour

1. *Mémoires*, t. III, p. 341.

2. *Ibid.*, p. 371.

3. *Trésor de la curiosité*, par Charles Blanc. Lettre à l'auteur sur la curiosité, par Adolphe Thibaudeau, t. I, p. IV.

4. *Œuvres de La Bruyère*. Nouvelle édition, publiée par M. G. Servois, t. II, p. 138, et la note correspondante, p. 357. D'après les clefs anciennes, La Bruyère en écrivant ces lignes aurait songé à M. Ganière (Roger de Gaignières), écuyer de Mlle de Guise, ou à M. de Beringhen, premier écuyer du Roi. M. de Walckenaer pense que

amasser. Il avait des vues moins étroites, et songeait à publier une histoire complète de l'art ; il avait même écrit ce livre, si l'on en croit le passage imprimé à la suite de sa *Traduction de Virgile* [1] (Paris, 1673. 2 vol. in-4°) : « Une histoire très-ample des peintres, sculpteurs, graveurs, « architectes, ingénieurs, maistres écrivains, orfévres, menuisiers, bro- « deurs, jardiniers et autres artisans industrieux, où il est fait mention « de plus de dix mille personnes, aussi bien que d'un très-grand nombre « d'ouvrages considérables, avec une description exacte et naïve des plus « belles estampes ou de celles qui peuvent servir à donner beaucoup de « connoissances qui seroient ignorées sans cela, pour faire plusieurs « volumes. Cet ouvrage tout prest à mettre en lumière, pourvu qu'il y ait « la conduite, parce que les escrits et les mémoires sont encore confon- « dus, et ne peuvent estre remis en l'ordre qu'ils doivent tenir que par « luy seul. » Pour écrire cette histoire, l'abbé de Marolles avait recueilli des mémoires manuscrits [2], des documents de toute nature ; il avait interrogé les artistes, et il avait consulté avec fruit sa riche collection, répertoire précieux qu'aucun écrit ne peut absolument remplacer. Le *Livre des peintres et des graveurs*, qu'il eut la malencontreuse idée d'écrire en vers d'une déplorable obscurité, fournit pour ainsi dire un abrégé de cette fameuse histoire, dont le manuscrit lui-même est aujourd'hui perdu ; et cette énumération de noms d'artistes, assemblés tant bien que mal et rimant entre eux d'une manière souvent assez imprévue, fait regretter que cet ouvrage, quelque diffus qu'il eût été, ne nous soit pas parvenu. Sur les artistes français du XVIIe siècle on y eût trouvé des indications certaines et des renseignements authentiques, que d'autres contemporains ne nous ont malheureusement pas fait parvenir.

c'est plutôt l'abbé de Marolles ou Quentin de Lorangerie que La Bruyère a entendu désigner.

1. L'abbé de Marolles parle encore très-longuement de son histoire de l'art et donne les divisions qu'il voulait adopter, à la fin de son catalogue de 1666, p. 168 et suiv. Outre cet ouvrage en préparation, l'abbé Villeloin a encore attaché son nom au livre suivant : *Tableaux du temple des Muses*, tirez du cabinet de feu M. Favereau, avec les descriptions, remarques et annotations composées par Mr Michel de Marolles, abbé de Villeloin. A Paris, chez Nicolas Langlois, 1655, in-fol., fig.

2. *Mémoires*, t. III, p. 366. « Sébastien Bougonnet, dit Stella, parce qu'il est neveu « d'une sœur de l'excellent peintre Jacques Stella, comme il l'est aussi lui-même dans « une société très-vertueuse avec ses sœurs, qui font de leurs mains des choses « artistes, m'a donné divers mémoires pour écrire la vie de cet oncle que je viens « de nommer, avec des ouvrages de ses sœurs qui leur feront toujours beaucoup « d'honneur. » — *Ibid.*, t. III, p. 373 : « Claude Vignon, de Tours, peintre célèbre de son temps, pour divers mémoires qu'il m'a donnés pour servir à mon histoire

L'inventaire des collections que l'abbé de Marolles vendit au roi en 1667 existe au Cabinet des estampes. Il se compose de quatre gros volumes in-folio (Yc., 12, 13, 14 et 15) [1]. Le premier feuillet du premier volume est ainsi paraphé par l'abbé Jean-Paul Bignon : « Premier feuillet des cinq cents cahiers et demi contenant des notes détaillées de chacune des estampes collées et insérées dans les cent cinq volumes du Recueil acheté de l'abbé de Marolles. J.-P.-B. » Quoique, d'après cette apostille, la collection semble ne se composer que de cent cinq volumes, l'inventaire décrit, et avec quelques détails, deux cent soixante-quatre volumes. Les œuvres de maîtres y occupent une large place; les Recueils, tels que le Livre des fontaines, le Livre des vases, les Livres d'armoiries, d'entrées, de carrousels, d'escritures ou d'emblèmes, sont en minorité. Il existe entre cet inventaire, qui doit être regardé comme le seul document authentique et le Catalogue publié en 1666 par l'abbé de Marolles, une contradiction évidente. D'après ce volume, la collection acquise par le roi aurait formé cinq cent quarante et un volumes. Cette différence considérable entre les chiffres énoncés s'explique, pensons-nous, par cette raison que la collection fut à nouveau mise en ordre lorsqu'elle entra dans la Bibliothèque royale. L'abbé de Marolles fut peut-être bien chargé lui-même du soin de la classer, car dans les comptes des Bâtiments du roi nous trouvons deux fois cette mention : « 1668. Au sieur abbé de Marolles, en considération du travail qu'il fait dans la Bibliothèque du Roi... 1,200 livres [2], » puis « 10 mars 1669. Au sieur de Marolles en considération du travail qu'il fait dans la Bibliothèque du Roy... 1,200 livres [3]. » La reliure uniforme de tous les Recueils provenant de l'abbé de Villeloin, reliure très-riche en maroquin rouge, aux armes et aux chiffres royaux, avec une large dentelle sur les plats, atteste qu'un des premiers soins du garde de la Bibliothèque fut de faire relier cette collection pour en assurer la conservation et pour en faciliter la communication [4]. Une lettre adressée par J.-B. Colbert à M. de Monceaux, qui voyageait dans le Levant, témoigne d'ailleurs

des peintres, que j'ai maintenant achevée, et encore pour quelques estampes de sa main à l'eau-forte. »

1. On pourrait à la rigueur reconstituer aujourd'hui dans son intégrité la collection vendue au Roi par l'abbé de Marolles, car une petite estampille formée des lettres *Mar*, et placée à l'angle droit supérieur de chaque planche provenant de cette acquisition en constate l'origine.

2. *Lettres, Instructions et Mémoires de Colbert*, publiés par M. P. Clément, t. V, p. 475.

3. Archives de l'empire. Bâtiments du Roy, O. 1039², f° 177, recto.

4. Nous pouvons donner le nom des relieurs auxquels fut confié le soin d'assembler les estampes de l'abbé de Marolles : « 14 avril 1672. A Latour et Merias, à-compte

des préoccupations du surintendant des bâtiments et du désir qu'il avait de faire relier avec soin les collections royales : « Mémoire pour M. de « Monceaux. . . . . .

« . . . Il fera encore, s'il lui plaist, recherche de beaux maroquins, « dont les peaux soient grandes, en sorte qu'on puisse prendre commo- « dément dans chacune la rellieure de deux grands livres in-folio.

« S'il peut en faire venir des vertes aussy facilement que des incar- « nates, il prendra la peine d'en envoyer quatre ou cinq cents, et des « incarnates, il en faudrait mil ou douze cents. M. Arnou en a desjà envoyé « quelques-unes de Marseille, mais il n'a pu en recouvrer de vertes, « parce que les marchands ont de la peine d'en faire venir de cette cou- « leur [1]. »

Il nous est impossible ici, et il serait peu profitable, de citer les pièces hors ligne que possédait l'abbé de Marolles : l'énumération d'ailleurs en serait fastidieuse. Qu'il nous suffise d'extraire du catalogue de 1666 quelques passages qui feront connaître les recueils sur lesquels l'abbé de Marolles comptait le plus pour attirer l'attention du ministre : « *Page 35.* Léonard de Vinci. Son œuvre est de cinq pièces..., et il y a « deux ronds de luy de nœuds entrelassez à pièces emportées [2]. *Page 36.* « Antoine Vandeick. Son œuvre est dans mon recueil de 210 pièces où « il y en a 14 gravées de sa main... *Page 36.* Marc Antoine, de Bologne. « Cet excellent graveur, qui a tant fait de belles choses après Albert « Durer, André Manteigne, Raphaël d'Urbin et Michel-Ange, est aussi le « plus considérable entre tous les graveurs et celuy de qui les pièces sont « les plus recherchées ; j'en ai recueilli 570 dans les deux volumes « in-folio que j'ay marquez 24 et 25 [3]. *Page 37.* André et Benedette « Manteigne. L'œuvre du premier est de 104 pièces et celui du second « est de 74 pièces toutes rares, le tout ensemble faisant 178 pièces, « quelques-unes desquelles ont esté gravées par M. Antoine. *Page 37.* « Lucas de Leyden, peintre et graveur excellent, dont j'ay recueilly en « un seul volume in-folio toutes les pièces qui se trouvent en taille douce « et en taille de bois, outre 25 pièces de sa main à la plume et au

des livres et estampes qu'ils relient..., 700 livres. » (Archives de l'empire. Bâtiments du Roi. O. 10397, f° 120, verso.)

1. L. Delisle. Le Cabinet des manuscrits. I, p. 274.

2. On sait que la gravure même de ces arabesques est attribuée à L. de Vinci, et il faut que l'on en fît déjà grand cas au XVIIe siècle pour que l'abbé de Marolles, très-sobre de citations, ait songé à mentionner ces deux planches.

3. Un second œuvre de Marc-Antoine fut acheté par le Roi en 1668, et nous trouvons la mention suivante dans les registres des bastimens du Roi aux Archives de

« crayon, lesquelles sont singulières. Il y a 180 pièces en taille douce, « lesquelles y sont deux et trois fois d'une grande beauté, avec le por- « trait d'Ulespiègle, qui est l'unique qui soit en France, son pareil ayant « esté vendu, il y a plus de douze ans, seize louys d'or. Et pour les pièces « en bois, les roys d'Israël qui y sont en clair obscur ne se trouvent point « ailleurs[1]... *Page 38.* Albert Durer[2]. Un volume in-folio couvert en « parchemin collé sur de gros carton contient 12 portraits de cet autheur « de divers maistres, quinze pièces de sa propre main, lesquelles sont « singulières et n'ont point de prix, les trois pièces en estaing par deux « fois, ses six pièces à l'eau-forte par deux fois, et toutes ses pièces en « taille douce par deux fois d'une beauté extrême, où le petit crucifix « gravé sur le pommeau de l'espée de Maximilien se trouve par trois « fois, avec les copies du mesme, le tout ayant esté recueilly par feu « M. l'abbé de Saint-Ambroise, aumosnier de la Reyne Marie de Médicis. « qui avoit employé quarante années à perfectionner cet ouvrage, depuis « augmenté par les sieurs Kervel et Delorme et par moy-mesme encore. « *Page 54.* Rhinbrand. L'œuvre de ce peintre et graveur Holandois con- « siste en force pièces dont j'ay recueilly dans ce volume jusques au « nombre de 224 où il y a des portraits et des caprices fort curieux[3]. « *Page 129.* Crayons de l'Agneau. Il y en a 192. *Page 154.* Portraits « en crayon lesquels sont presque tous de Daniel Du Monstier. Où est aussi « son portrait, mais le premier de M. de Marolles est d'Amédée Vande. « Lionnois. Il y en a en tout 50. Les vieux maîtres italiens, allemands et « flamands étaient renfermés dans dix-neuf volumes. »

L'abbé de Marolles[4], dans ses *Mémoires* (tome II, p. 139), s'étend assez longuement sur son tempérament et sur ses inclinations ; il s'appe-

l'empire, O. 10392, f° 159, recto : « Au s^r Colletet pour son paiement des œuvres en stampe de Marc-Antoine et d'Augustin Venitien qu'il a vendus au Roy. 2,000 livres. »

1. Ces pièces se trouvent encore aujourd'hui à la place qu'elles occupaient dans le cabinet de l'abbé de Marolles (Cb. 5).

2. L'œuvre d'Albert Durer, tel qu'il est aujourd'hui (Réserve Ca., 4), a été formé en 1836. Il se compose d'un choix de pièces empruntées aux collections de l'abbé de Marolles, de Beringhen, de Bégon et du père Placide.

3. L'Œuvre de Rembrandt, conservé aujourd'hui au Cabinet des estampes de la Bibliothèque impériale, — le plus beau et le plus complet qui existe avec celui du musée d'Amsterdam, — ne se compose pas uniquement de planches provenant de l'abbé de Marolles. A ce premier fonds il faut ajouter sept cents pièces en différents états, acquises en 1784 du sieur Péters, peintre, qui avait consacré trente années de sa vie à les recueillir, et un certain nombre de planches rares et précieuses achetées isolément dans les grandes ventes du XVIIIe et du XIXe siècle.

4. Le portrait de l'abbé de Marolles a été gravé plusieurs fois : par Claude Mellan

s'antit avec quelque complaisance sur ses aptitudes et sur ses travaux : mais ce qu'il ne peut nous apprendre lui-même sur son caractère, une lettre de Nicolas Colbert, évêque de Luçon, à Jean-Baptiste Colbert nous le fait connaître : « Luçon, 10 février 1665. Je satisfais à ce « que vous demandez de moi en vous envoyant le mémoire des personnes « de lettres que je connois qui pourroient estre proposées au Roy pour « le dessein qu'a sa majesté de faire le choix d'un précepteur pour « Mgr le Dauphin..... Je n'ay point mis l'abbé de Villeloin. Vous en « sçavez la raison, le connoissant comme vous faites. Il est fort habile, « mais il le sçait trop et veut recevoir de l'encens. Je crois qu'il seroit « malpropre pour remplir ce poste [1]. »

en 1648, par Nicolas Podly, en 1656, et par Robert Nanteuil en 1657. Claude Mellan grava aussi les portraits du père et de la mère de l'abbé, Claude et Agathe de Marolles. Michel de Marolles composa pour mettre au-dessous de son portrait par Claude Mellan ces quatre vers :

[illegible]
[illegible]
Ainsi la main de l'un et de l'autre l'escrit
Font de Marolle entier une parfaite image.

1. *Lettres, Instructions et Mémoires de Colbert*, publiées par M. P. Clément, t. V, p. 502.

GEORGES DUPLESSIS.

LES

DERNIERS PROGRÈS DE LA PHOTOGRAPHIE[1]

II.

OITEVIN (c'est encore de lui qu'il va être question), en cherchant à remplacer dans l'ancienne impression purement *chimique* les sels d'argent par les sels de fer et l'acide gallique, a trouvé le tirage dit *au charbon*, qui réalise la solidité par excellence, puisque, par son usage, on peut produire des émaux et des faïences de grand feu.

Déjà, en 1854, M. Lafon de Camarsac, combinant de la manière la plus heureuse la pratique du saupoudrage, usité en chromolithographie, avec la vieille et primitive image produite sur bitume par Niepce, avait réussi à former un dessin photographique avec des poudres vitrifiables, et à devenir le créateur du charmant art industriel des portraits sur émail : mais, préoccupé avant tout de la transformation héroïque, si l'on peut dire ainsi, des photographies par le feu, il ne s'était point arrêté à la fixation plus modeste, mais bien éminemment utile, de ces mêmes images sur le papier, à l'aide du noir dont on fait les estampes, ou de toute autre matière colorante dont la solidité fut mise hors de doute.

Une observation nouvelle faite sur la couche de bitume additionné de colophane et considéré, non plus comme vernis de réserve pour une gravure, mais comme simple matière agglutinative, comme mordant susceptible de retenir les couleurs vitrifiables en poudre, à la surface des émaux, révéla à cet expérimentateur sagace la propriété qu'avait cette couche de perdre sa qualité adhésive, là où elle était devenue insoluble sous l'action

1. Voir le précédent numéro.

de la lumière. La partie réservée pouvait dès lors être ramollie par un dissolvant et devenir apte à recevoir le poudrage, tandis que la partie insolée, restant sèche, le repoussait. L'action du feu, bien ménagée, éliminait plus tard toute la matière organique et combustible qui supportait l'image dessinée en poudre d'émail, tandis que cette dernière s'incrustait, aux ardeurs du feu, dans la surface céramique en partie fondue.

M. Poitevin, sans s'appuyer sur les travaux antérieurs de M. Lafon de Camarsac, trouvait, lui aussi, le moyen de colorer *mécaniquement* l'épreuve photographique; mais il cherchait avant tout à la fixer sur le papier. Il voulait convertir ses photographies, non point en émaux précieux, mais en estampes ordinaires. Et par la force des choses il se trouvait atteindre un double but. En effet, s'il parvenait à superposer à une épreuve une matière colorante connue, dans des conditions telles que toutes les finesses du modèle fussent traduites et respectées, peu importait la nature de cette matière colorante; dès lors, il pouvait la choisir et la disposer aussi bien sur la porcelaine, la faïence ou l'émail que sur le papier. Voici les faits dont l'observation conduisit M. Poitevin à sa nouvelle découverte. Pour colorer des épreuves par la formation sur le papier d'une encre ordinaire à écrire, il s'était servi d'un mélange de perchlorure de fer et d'acide tartrique. Une solution de ce composé rendait le papier imperméable à l'eau; après l'exposition à la lumière, sous un cliché, il devenait, au contraire, perméable dans les parties insolées. Poitevin étendit alors cette même couche, au perchlorure, sur un verre : il la sécha bien, l'exposa sous un cliché, et reconnut que les parties insolées formaient une image déliquescente, susceptible d'absorber l'humidité de l'air ambiant, tandis que les parties préservées demeuraient sèches. En opérant alors sous la lumière jaune et inactive du laboratoire, on pouvait colorer cette image, rendue visible par le luisant des ombres, tandis que les clairs restaient mats. On promenait sur toute la surface un long pinceau doux, chargé d'une poudre quelconque, broyée très-fin, qui, adhérant aux parties devenues humides, dessinait ainsi l'épreuve avec ses teintes les plus légères et l'infiniment petit de tous ses détails.

Le spectre photographique de l'image, c'est-à-dire quelque chose comme les traces que laisse la vapeur de l'haleine projetée sur un miroir mal nettoyé, s'était converti en une réalité palpable, en un dessin tracé par un crayon magique. L'opérateur l'avait vu éclore sous ses doigts; dans quelques cas même, en insistant ou en glissant avec le pinceau chargé de poudre sur certaines parties, il avait pu en accentuer ou en amoindrir à volonté les vigueurs. C'est là le défaut et l'avantage que présente à la fois cette ingénieuse méthode, qui fait la part trop

grande, aussi bien à la dextérité de l'artiste, qu'à la maladresse involontaire de l'ouvrier.

Pour transporter la photographie, ainsi mécaniquement colorée, sur le blanc du papier qui lui donne sa valeur définitive, on la recouvre d'une pellicule incolore de collodion. Un premier lavage, puis une immersion du verre, ainsi collodionné, dans l'eau acidulée d'acide chlorhydrique, délaye la couche primitive de sel de fer et d'acide tartrique, et permet d'enlever le collodion, qui emporte à son verso le dessin formé par la poudre colorante. On applique cette couche de collodion, enlevée au moyen d'un papier humide, sur une autre feuille propre, très-légèrement encollée; on presse le tout, en évitant les bulles d'air, et, après avoir enlevé le papier qui a servi au transport, on découvre son dessin photographique, coloré par la poudre, et enfermé, entre le papier qui lui sert de fond et le collodion incolore qui le couvre, comme une sorte de vernis préservateur.

Les résultats sont quelquefois très-beaux quand on ne dépasse point les petites dimensions; mais l'application purement industrielle du procédé à une production continue de grandes épreuves nous a paru bien difficile, pour ne pas dire impossible, à la suite d'expériences personnelles longtemps répétées et consciencieusement faites.

Mais si l'on ne doit pas songer à faire par ce moyen des tirages nombreux et uniformes comme ceux qu'exige l'industrie des estampes, on peut en revanche l'appliquer sûrement à la production des émaux, production toutefois plutôt individuelle qu'industrielle.

Avec beaucoup de persévérance et de soin, un artiste ou un amateur pourra se rendre maître des petits secrets de cette fabrication, charmante en ce qu'elle permet de fixer, d'une manière inaltérable, les traits de ceux qui nous sont chers.

Il est facile de se procurer une couleur vitrifiable surbroyée; on s'en sert pour colorer l'image produite sur la couche sensible. Il faut l'enlever avec un collodion mince, résistant, point élastique, parce qu'on peut alors le manier dans l'eau lorsqu'il est détaché du verre. On l'ajuste alors sur une petite plaque d'émail-pâte, après laquelle il adhère facilement, l'image colorée restant toujours en dessous. Dans cet état, on peut le sécher, le chauffer, puis le mettre dans un moufle d'émailleur, où il est fixé en deux ou trois minutes, le feu étant poussé au rouge blanc. Mais quelquefois la pellicule de collodion éclate en se desséchant, et il vaut mieux en débarrasser l'émail par un tour de main que nous avons trouvé en faisant autrefois des essais, et que nous avons communiqué depuis à plusieurs personnes. On immerge avec précaution, pendant quelques

minutes, l'émail dans un godet contenant de l'acide sulfurique pur. Le collodion s'y dissout entièrement et ne laisse à la surface du médaillon que l'image dessinée par la couleur seule. Alors on peut, après lavage, cuire immédiatement.

Les solutions aqueuses de perchlorure de fer et d'acide tartrique se préparent et se filtrent séparément. On les mélange dans des proportions variables selon les circonstances, en partant de deux parties de sel de fer contre une d'acide; le liquide est légèrement sirupeux. On le verse en petite quantité à la surface doucie d'un verre, on l'étend avec une règle de verre, on égoutte la plaque sur ses quatre côtés et on la laisse sécher dans un endroit obscur, mais aéré. Au sortir du châssis d'exposition, l'image est invisible, il faut attendre que l'humidité de l'air ambiant l'ait développée; alors seulement on la colore rapidement avec la poudre vitrifiable: l'opération peut être suspendue et reprise plusieurs fois : l'intervention de la chaleur appliquée au verso du verre, avec une lampe à alcool, la facilite et l'accélère quelquefois. Enfin l'expérience donne, en pareille matière, les meilleures de toutes les indications.

Théoriquement, le phénomène qui s'est passé est tout à fait l'analogue de ce que l'on a pu observer sur les couches gélatineuses dont nous aurons encore à parler tout à l'heure. Il s'agit toujours d'une matière organique, modifiée partiellement, sous l'influence de la lumière, par un un sel métallique qui agit sur elle, en lui cédant un des éléments qui le constituent.

Quantité de ces mélanges étendus en couches minces peuvent donc servir à former des épreuves photographiques incolores, inertes, mais susceptibles de fixer et de retenir une couleur finement broyée, à la manière des mordants ou vernis employés en teinture et en chromolithographie. Ces épreuves sont transitoires : il y a substitution d'une matière colorante fixe à la matière photogénique destinée à disparaître. Comment peut s'effectuer cette substitution? De deux manières : ou par le saupoudrage dont nous avons parlé, ou par l'introduction de la couleur dans la couche sensible avant l'exposition à la lumière. Quand l'impression lumineuse sera terminée, on lavera l'épreuve avec un dissolvant convenable, qui entraînera les parties réservées, tandis que les parties insolées résisteront au lavage et donneront un dessin formé par le mélange de la couleur et de la matière insolubilisé qui la fixe sur le subjectile; notre épreuve sera, dès lors, exactement dans les mêmes conditions de solidité qu'une estampe ou un tableau à l'huile, dans lesquels le noir ou les couleurs adhèrent au papier ou à la toile par la petite quantité d'huile siccative qui leur sert d'excipient.

M. Poitevin avait préféré le mode de saupoudrage à celui de l'inclusion préalable de la couleur dans la couche sensible, par des raisons purement artistiques. Le résultat était beaucoup plus fin que celui donné par le lavage de la couche colorée à l'avance. Aujourd'hui, au contraire, on est revenu à cette dernière pratique, beaucoup plus industrielle et préférable même au point de vue de l'art, parce qu'elle s'exécute automatiquement, pour ainsi dire, et se présente alors avec d'excellentes conditions de sincérité dans la reproduction du type et d'uniformité dans le tirage.

Voici pourquoi le mélange préalable de la couleur à la matière sensible, indiqué par M. Lafon de Camarsac dans ses premières études, formulé par M. Poitevin dans son brevet d'août 1855, avait été négligé pendant plusieurs années. Si l'on expose à la lumière sous cliché une feuille de papier préparée avec un mélange de gélatine bichromatée et de noir, par exemple, et qu'on lave ensuite l'épreuve à l'eau tiède, le mélange noirci, resté soluble dans les lumières préservées par le négatif, se délayera, laissant peu à peu apparaître le blanc du papier auquel resteront fortement attachées les parties noires formant les ombres et devenues insolubles. L'image sera formée, mais elle manquera de pureté, parce que les demi-teintes les plus légères auront disparu, surtout si l'on cherche à prolonger les lavages. Physiquement, le phénomène du développement de l'image aura toujours lieu : artistiquement, sa valeur sera souvent très-incomplète. Pourquoi cela ?

La raison de ce fait singulier a été clairement donnée par l'abbé Laborde [1]. « On doit distinguer, dit-il, dans la couche sensible, si mince qu'elle soit, deux surfaces, l'une extérieure et l'autre intérieure appliquée sur le subjectile même qui la supporte. L'insolubilité produite par la lumière commence sur la surface extérieure parce qu'elle est en contact avec l'air dont le concours favorise cette action ; dans les parties les plus éclairées, elle pénètre peu à peu jusqu'à la surface intérieure qui devient également insoluble ; mais sous les demi-transparences du cliché, elle s'arrête à la surface extérieure, ou la pénètre *plus ou moins*, en sorte que la surface intérieure conserve à peu près sa solubilité. Le dissolvant, répandu ensuite sur une couche ainsi modifiée, dissout d'abord les parties qui étaient entièrement à l'abri de la lumière ; puis sans les dissoudre entièrement, il enlève peu à peu et balaye en quelque sorte les parties faiblement impressionnées, parce que, fixées sur la surface extérieure, elles reposent sur une base qui a conservé sa solubilité. »

1. *Bulletin de la Société française de Photographie*, n° d'août 1858.

C'est donc l'épaisseur de la couche sensible, durcie en totalité dans certains endroits et seulement à la surface dans d'autres, qui est la cause de ces irrégularités, produites par l'eau du lavage qui fait surnager, en quelque sorte, les demi-teintes, et les détruit en les entraînant. A la superficie seulement de la couche, et dans une très-faible partie de son épaisseur, se trouve donc contenue une image extrêmement pure, qu'il s'agit de dégager. M. l'abbé Laborde avait indiqué la voie à suivre pour cela. M. Fargier, en 1860, eut l'idée, après avoir fait son épreuve gélatinée sur un verre, de la recouvrir, avant tout lavage, d'une pellicule de collodion, qui devait servir à enlever le dessin formé sur cette superficie extérieure de la couche sensible. Pour cela, une immersion dans l'eau chaude détachait le tout du verre, et, le lavage du dessin adhérant au collodion entraînait l'excédant inutile de matière colorée. L'image superficielle se conservait ainsi avec toute sa finesse de ton. Le collodion flottant dans l'eau des lavages était ensuite reporté sur une feuille de papier blanc, qui servait de fond à l'épreuve colorée.

Le lavage de la couche impressionnée, effectué par derrière au lieu de l'être par devant, tel est le point de départ des améliorations capitales dont il nous reste à parler.

En 1866, M. Swann, modifiant à son tour, dans la pratique, l'usage de la couche de gélatine colorée, remplace le collodion de M. Fargier par une pellicule de caoutchouc dissous dans la benzine, qui sert également à enlever l'épreuve gélatinée du subjectile qui la porte, à la laver par derrière pour obtenir les clairs et à la reporter sur une feuille de papier blanc. Mais cette pellicule de caoutchouc peut à son tour être dissoute par un lavage avec la benzine qui a servi à la former, et l'on obtient comme résultat final une image colorée, fixée au papier, par la très-minime quantité de gélatine non dissoute dans les lavages, et faisant corps avec la couleur.

C'est à l'aide de ce procédé, appliqué industriellement dans son usine de Dornach, que M. Ad. Braun a pu livrer à la circulation une masse considérable de beaux fac-simile de dessins en couleurs variées, d'après les grands maîtres, dont MM. Charles Blanc, Théophile Gautier et Paul de Saint-Victor ont fait à plusieurs reprises un éloge justement mérité, lorsqu'on pense aux services que cette publication colossale (les dessins se comptent par milliers) a rendu et rendra encore aux vrais amis de l'art sérieux.

L'industrie, avec ses allures régulières et sa production réglée, a respecté ici le caractère et les nuances si délicates des épreuves photographiques. Une collection précieuse, d'après les principales œuvres de

Théodore Rousseau, que M. Ad. Braun prépare, se présentera bientôt comme un nouveau témoignage des progrès accomplis dans l'art des reproductions, progrès qui, selon nous, sont encore loin d'être définitifs.

Le double transport que M. Braun emploie pour obtenir ses dessins vient d'être remplacé par une modification nouvelle apportée à la méthode Poitevin par M. Jeanrenaud, connu seulement jusqu'ici par ses très-belles études photographiques de paysage. Au lieu de se servir d'une pellicule de caoutchouc pour enlever l'image superficielle formée sur la couche colorée, M. Jeanrenaud applique son épreuve non lavée contre une feuille de papier blanc humide et enduite d'albumine, que la coagulation par l'alcool a rendu au préalable insoluble, mais qui est restée collante et adhésive. On presse fortement les deux feuilles de papier l'une contre l'autre, et, lorsqu'on juge que l'adhérence est parfaite, on porte le tout dans une bassine, où l'on verse de l'eau bouillante; peu à peu les deux feuilles se séparent, l'image superficielle insoluble, détachée de la couche noircie, se trouve transportée et fixée sur le papier blanc; les lavages achèvent de débarrasser très-vite les grands clairs de la matière colorante en excès. Le seul inconvénient de ce mode d'agir c'est que l'épreuve ainsi formée se trouverait en sens inverse du cliché original si l'on n'avait pas eu soin de retourner ce dernier; on y arrive facilement en le couvrant d'une couche de gélatine, incolore cette fois, contenant environ un septième de glycérine, qui lui conserve de la souplesse, et on peut enlever ainsi un cliché de la glace qui le supporte. La qualité du noir ou de la couleur qui doit être mêlée à la gélatine bichromatée pour former la couche sensible est extrêmement importante pour le succès de l'opération. Non-seulement le broyage doit être parfait, mais la calcination des matières colorantes, leur lavage, leur préparation chimique, en un mot, doivent être faits avec le plus grand soin. M. Poignant, de la maison Colcomb-Bourgeois, a mis à la disposition de M. Jeanrenaud, pour ses expériences, des couleurs qui ont donné d'excellents résultats. Quant à l'application industrielle, en grand, de cette méthode longuement et consciencieusement expérimentée par M. Jeanrenaud en collaboration avec M. Alfred Chardon, qui a fait ses preuves dans l'industrie d'art qu'il exerce avec tant de succès, nous la croyons non-seulement possible, mais encore plus facile que celle de tout autre procédé similaire.

Les travaux de M. Poitevin ont donc été modifiés assez heureusement, dans le détail, par plusieurs praticiens, pour mettre dès à présent à la disposition des artistes et des amateurs une série de procédés qui permettent la production facile et peu coûteuse d'excellentes épreuves photographiques incontestablement inaltérables. C'est là un grand progrès

accompli et que nous tenions d'autant plus à constater, à justifier et à faire ressortir, que le brevet primitif de M. Poitevin expirant l'année prochaine, le 27 août 1870, ces procédés, avec les perfectionnements que nous venons de décrire, tomberont bientôt dans le domaine public. L'intérêt individuel, celui des artistes isolés qui pourront désormais obtenir et conserver des reproductions durables de leurs œuvres, nous paraît donc entièrement sauvegardé à l'avenir; c'est pourquoi nous attachons une très-grande importance à ce que, d'un autre côté, l'intérêt général du public profite du concours utile que la haute industrie, avec ses ressources exceptionnelles de capital et de main-d'œuvre, peut apporter à l'exploitation générale des reproductions photographiques.

Nous croyons même que le perfectionnement de tout un ordre de travaux que nous avons dû passer sous silence, c'est-à-dire la confection du cliché, qui est l'âme de la photographie, reste subordonné à l'accomplissement des progrès que l'industrie doit réaliser en matière de reproduction. Lorsqu'il sera facile d'obtenir de beaux tirages, à très-bon marché, la photographie d'art prendra un essor inattendu; c'est pourquoi nous tenons à signaler ici les résultats remarquables d'une entreprise qui, dès le début, prend un grand caractère industriel, en même temps qu'elle met en évidence un principe tout nouveau d'impression, conquête précieuse dont, à l'expiration des brevets, le domaine public doit, en définitive, s'enrichir un jour.

Nous voulons parler de l'ingénieuse méthode de M. Woodbury, mise en œuvre, à l'heure qu'il est, par MM. Goupil, dont l'extrême complaisance nous a déjà permis de présenter aux lecteurs de la *Gazette* un premier spécimen des résultats obtenus dans leurs ateliers. A l'épreuve obtenue d'après un émail de Pierre Raymond, nous joignons aujourd'hui la reproduction d'une peinture de Charles Jacque, ainsi qu'une vue prise dans la forêt de Fontainebleau, l'hiver, photographiée d'après nature par un habile praticien, M. Harrison.

C'est encore cette couche gélatineuse sensibilisée par le bichromate de potasse, dont il a été si souvent parlé plus haut, qui a été utilisée ici, mais d'une tout autre façon que n'avaient pu le faire MM. Mungo Ponton en 1840, Talbot en 1853, et Poitevin en 1855. M. Woodbury moule des reliefs de gélatine avec une plaque de plomb qui lui sert de matrice pour imprimer, par voie d'estampage, des épreuves d'une finesse et d'une limpidité singulières au moyen d'une encre transparente préparée également avec de la gélatine pure.

Mais il importe d'établir la différence capitale qui existe entre ces reliefs et tous ceux dont nous avons précédemment parlé. Si l'on expose

Ch. Jacque

à la lumière une couche de gélatine sensibilisée sous un cliché négatif. et qu'on lave l'épreuve à l'obscurité dans l'eau froide, les clairs du dessin préservés par le cliché et restés solubles seront d'abord débarrassés du bichromate non décomposé, puis absorberont l'eau froide et se gonfleront.

On aura donc en relief une épreuve négative, et, si on la moulait en métal galvanique, le creux qui en résulterait ne pourrait donner que des dessins négatifs, c'est-à-dire, dont les valeurs sont en sens inverse de celle de l'original reproduit par le cliché. C'est à ce genre de reliefs que se rapportent les travaux de moulage pour la gravure que nous avons cités plus haut. M. Woodbury, lui, les néglige, ou plutôt les empêche de se former en dissolvant tout d'abord dans l'eau chaude les parties solubles de la couche impressionnée qui jusqu'ici leur avaient donné naissance. La dissolution est arrêtée à temps pour ne plus laisser, à la place des clairs que l'eau froide aurait pu faire gonfler, qu'une pellicule de gélatine pure et plane. L'action de l'eau chaude prolongée fait alors gonfler, sans les dissoudre, les parties insolubilisées, c'est-à-dire les ombres de l'image. dont une légère coloration noire a permis à l'opérateur de suivre l'apparition. On voit donc qu'il est possible de développer successivement, sur la même épreuve gélatineuse, deux ordres de reliefs correspondant, le premier aux clairs, le second aux ombres du dessin. L'eau froide, qui gonfle la gélatine pure sans la dissoudre, produit les unes : l'eau chaude, impropre à dissoudre la gélatine sensible, impressionnée, mais qui peut la faire gonfler, produit les autres. Desséchés, les reliefs obtenus à chaud prennent la consistance de la corne. On place la feuille mince de gélatine qui les porte, par l'endroit ou par l'envers, sur une plaque de plomb bien dressée qu'on dispose entre les deux plateaux d'acier d'une presse hydraulique. En quelques coups de piston les deux plateaux se rapprochent, et la feuille de plomb s'écrase et s'élargit dans une mesure qu'il est facile de régler d'avance et qui marque le point où doit s'arrêter l'énorme pression qui s'est produite. Le moule est fait, et reproduit avec la plus extrême fidélité les moindres reliefs de la gélatine, marqués ici en creux.

La seconde partie de l'opération, celle du tirage proprement dit, est aussi la plus originale; car on connaissait la possibilité du moulage en plomb, pratiqué avant 1850, à l'imprimerie impériale de Vienne, par M. Aüer. Ici, c'est une impression qui participe à la fois de celle opérée par la presse en taille-douce, et de la typographie. L'encre est un mélange de noir ou de couleur et de gélatine pure et bien transparente. On la verse à l'état tiède sur le moule en plomb déposé horizontalement dans une petite presse analogue à celle dont on se sert pour copier les lettres.

A la surface du liquide, on applique une feuille de papier qu'on maintient contre le moule par une pression modérée, assez longtemps pour que la gélatine tiède ait le temps de prendre de la consistance. On relève ensuite le papier imprimé qu'on laisse sécher spontanément. La compression a fait échapper l'excédant d'encre transparente par les quatre côtés de l'épreuve; les blancs de l'image sont d'autant plus dégagés alors que l'on a plus fortement pressé : les noirs et les demi-teintes se trouvent formés, comme dans une gravure en taille-douce, par les différentes épaisseurs de matière colorante accumulées dans les creux du moule. L'examen à la loupe des deux épreuves ci-jointes montre le degré de finesse que peuvent acquérir ici les moindres dégradations des teintes, dans les ombres surtout qui, par les procédés ordinaires, se trouvent souvent engorgées. On pourrait dire de ce nouveau mode de tirage que c'est celui d'une planche en taille-douce qui s'essuie elle-même tout en s'imprimant.

Le cours naturel de la production placera, nous le croyons, en première ligne ces résultats qui réunissent deux qualités capitales : la perfection des formes et la solidité matérielle. La très-petite quantité de gélatine qui reste dans l'épreuve pour la fixer au papier est facilement rendue insoluble par l'emploi du lavage à l'alun. Ces images offrent à l'action de la lumière le même degré de résistance qu'une estampe ordinaire quelconque, puisque leur composition est identique, c'est-à-dire qu'elles sont formées de noir d'impression agglutiné par une minime quantité de substance organique, la gélatine jouant ici le même rôle que l'huile siccative dans toutes les impressions ordinaires, dont on a pu apprécier le degré suffisant d'inaltérabilité.

Ici se termine l'exposé que nous voulions faire des progrès de la photographie. Nous avons exclusivement insisté sur le tirage, considéré comme moyen de propagation facile et peu coûteuse de reproductions irréprochables sous le rapport de l'exactitude. Quant au cliché, qui en est la source, on peut l'assimiler, eu égard aux épreuves sans nombre qu'il pourra désormais fournir, à un manuscrit dont la reproduction par la typographie est également sans limites. Il représente la partie créatrice, individuelle, utile ou nuisible de cet art nouveau de la photographie qui tient déjà une si grande place dans nos habitudes. Définir le vrai rôle de cet art, ses limites et son avenir, serait le but d'une étude au moins aussi intéressante que celle des moyens matériels qu'il emploie : nous essayerons de l'entreprendre et de la présenter prochainement à nos lecteurs.

J. GRANGEDOR.

L'HOTEL DE SOUBISE

LES BATIMENTS. — LES TABLEAUX. — LE MUSÉE[1].

II.

Les somptueux appartements du palais de Soubise ont été restaurés et disposés, on le sait, pour recevoir un musée paléographique. Cette collection commence aux premières années de la dynastie mérovingienne et s'étend jusqu'à l'histoire contemporaine. On comprend quel vaste sujet d'études elle présente à des points de vue bien différents. L'intérêt est d'autant plus vif que l'idée première et l'initiative de ce musée appartiennent entièrement au dernier directeur général des Archives, à M. le marquis de Laborde. Jamais rien de semblable n'a été tenté nulle part et nous pouvons ajouter que nul pays ne possède un pareil ensemble de richesses de cette nature.

Même au point de vue spécial dans lequel se renferme la *Gazette des Beaux-Arts*, ce musée mérite un examen sérieux, approfondi, qui doit, paraît-il, lui être consacré prochainement, et cela nous interdit toute excursion dans le domaine archéologique.

Mais s'il ne nous est pas permis d'aller surprendre dans ces monuments écrits des temps primitifs de notre histoire les premiers tressaillements d'un art qui s'éveille et les signes précurseurs de la Renaissance,

1. Voir le précédent numero.

si nous ne pouvons récolter ici quelques témoignages en faveur de l'existence d'une école française antérieure à l'influence italienne, libre et originale, nous voulons néanmoins tenter de donner par plusieurs exemples une idée de l'intérêt de ce musée.

Nous nous contenterons de citer des pièces et des autographes qui, en raison de leurs auteurs ou des sujets auxquels ils se rapportent, ont pour nous une importance particulière. Ce sont des lettres d'artistes du XVIIe et surtout du XVIIIe siècle. Si les noms les plus fameux ne se rencontrent pas dans cette collection, il ne faut pas en accuser le goût qui a présidé au choix des documents; on se rappellera que ces autographes ne constituent pas à proprement parler des pièces d'archives, et que par conséquent le musée de l'hôtel de Soubise ne doit leur possession qu'à des circonstances fortuites et presque anormales.

Du XVIe siècle nous ne trouvons guère à signaler qu'une quittance signée, de P. Lescot, du 4 mai 1536, et une signature de Germain Pilon au bas d'une quittance du 3 avril 1586. Dans l'acte qui concerne P. Lescot, il ne s'agit que d'une rente foncière insignifiante; quant à Germain Pilon, il donne décharge au prieur de Saint-Denis d'un certain nombre de blocs de marbre blanc qui lui ont été livrés. Quelle était l'origine de cette dette? A quel usage devait être employé ce marbre? L'acte ne nous l'apprend pas; mais malgré ce laconisme, le fait lui-même nous a paru mériter d'être signalé.

Chose singulière! Le siècle de Louis XIV si riche en illustrations de toute nature n'a ici pour unique représentant de sa gloire dans les arts que l'architecte des jardins du roi, Le Nostre. Une note de Colbert sur les travaux entrepris à Versailles, datée de 1665, ne nous touche qu'indirectement. Nous nous contentons de citer les deux billets de Le Nôtre au comte de Pontchartrain; le tour original que le solliciteur sait donner à une requête vulgaire, une demande d'argent, et la grâce spirituelle avec laquelle il sauve sa dignité d'une situation embarrassante, surtout pour un artiste, nous font connaître le contrôleur général des bâtiments et jardins du roi par un côté nouveau et fort intéressant en même temps.

AU COMTE DE PONTCHARTRAIN.

Mars 1695.

Vous avez eu la bonté, monseigneur, de recevoir le plan général de Pontchartrin, que vous avez trouvé assez bien fait, et vous avez témoigné en estre content. Je donné beaucoup de coups de plume et fait plusieurs trais de différente façons. Je ne vous en demende qu'un seul de vostre belle main blenche avec tous les tours et contours quy

sont nécessaire pour estre payé d'une ordonnence de 3,000 francs qu'il plaist au Roy me donner tous les ans par gratification du service que je rends au bastimens de la dernière année 1694. Vous l'avez promis, monseigneur,

A vostre très humble et très obéissant serviteur,

LE NOSTRE.

Mai 1696.

Les amis sont les amis. J'en ay beaucoup qui me font meinte et meinte caresse, teste couronnée, principauté, cardinaux, archevesque, chancellier, premier président, intendant des finences et trésorier de l'espargne. Mais hélas! monseigneur, il n'y a que vous de véritable et de bon amy quy me puisse faire donné et payé de cinq mil deux cens quatre vingt livres. Vous ne scauriez employé ce beau nom de Pontchartrain à Phelippeaux mieux que pour vostre très humble et très obéissant serviteur.

LE NOSTRE.

Un mot à mons. Baunet, je seray payé.

Nous devons passer sans transition au milieu du XVIIIe siècle, et à une lettre de Natoire, directeur de l'Académie de France, à Rome. On devait bien une petite place au peintre de l'histoire de Psyché. Si les détails qu'il donne sur la vie de Rome et sur des fêtes offertes à l'ambassadeur de France ne laissent pas que d'être intéressants, il faut avouer que le style et l'orthographe de l'épître nous donnent une pauvre idée de l'éducation du peintre en vogue. Nos ancêtres ne se montraient guère exigeants sur ce point, et plus d'un académicien grand seigneur eût été fort embarrassé d'écrire correctement un simple billet. Ceci soit dit à la décharge de Natoire. Nous lui laissons maintenant la parole; malheureusement, la lettre ne porte point d'adresse.

1751, 1 décembre, Rome.

Monsieur,

L'incommodité où je me suis trouvé le deuxième jour que M. lembassadeur et venu à l'académie pour recevoir toutte la noblesse romaine pour voir la courses des cheveaux à l'occasion des festes que cette Exelence a donné pour la naissance de M. le duc de Bourgogne, ma laisser echaper le courier du mercredy suivant. Ce retard, où mon devoir ce trouve engagé à vous donner les premieres nouvelles de tout ce qui se passe à l'Académie, me fait recourir, monsieur, à votre indulgence pour quelle veuille bien me faire grace à mon irrégularité. Toutte l'académie donc a été remplie de tout ce que Rome a de plus grand tant en cardinaux quen prince et princesse. M. lembassadeur, le matin du lundy 22e les a reçu à Saint-Louis, église nationale, où lon a chanté le *Te Deum* après la grande messe; le soir suivant en sortant de l'académie, premier jour de la courses des cheveaux, on a été au palais Farnaise, où il y a eu une cantate, un soupé embigu et bal. Le mardi, deuxième jour après la courses des cheveaux et que le grand monde a été sorti de l'académie, les pensionnaire ému et zélé on cru faire leur cours à M. lembassadeur, en nous demandant la veille à M. de Troy et à moy la permission de faire entreux un petit bal à leurs frès; M. de Troy a jugé quon ne pouvoit gaire leurs refuser. Il lont exécuté fort desament et il cy et trouvé beaucoup de gens

de distinctions qui ont fort applaudy à cette petite feste. Le lendemain, M. lembassadeur a ouvert son grand bal masqué où tout le palais Farnaise a retanty de joye e d'applodissement à toutte la magnificence que se ministre a si noblement repandu. Les nouvelles publique, monsieur, vous donnerons bien mieu que moy se détail; je nay osé vous en parler que parse que l'académie s'i trouve interessée.

Il semble enfin que M. de Troy veulle se déterminer à proffiter de l'embarquement de M. lembassadenr à qui le roy envoye une frégatte à Sivita-Vechia pour le moy de janvier. Je crois, monsieur, que vous aprouvés qu'il gouverne toujour jusque a se terme; il me fit sentir que cela luy feroit plaisir; les egards que je dois avoir pour luy seront soumis à vos volontés. Je n'ay d'autres desirs que celuy de bien m'istruire [instruire] affin de meritter mieu vos bontés et votre confiance.

J'ay l'honneur d'aitre avec un très profond respect, monsieur, votre très humble et très obéissant serviteur,

NATOIRE.

Cette lettre sans suscription, nous dit M. Campardon, l'érudit historien de Mme de Pompadour, était sans doute adressée à M. de Vandières, devenu depuis marquis de Marigny, frère de Mme de Pompadour, qui avait la haute surveillance en France, et même à Rome, sur tout ce qui concernait les beaux-arts.

Voici maintenant une lettre de Joseph Vernet au même marquis de Marigny. On sait que ce parvenu fit respecter une position difficile et oublier le scandale de son élévation par sa modestie et la protection intelligente qu'il ne cessa d'accorder à l'art et aux artistes. Les lettres de Joseph Vernet ne sont pas rares; celle-ci nous a paru cependant digne d'être citée, tant à cause des renseignements qu'elle renferme sur l'entreprise des ports de France, que pour le passage où l'artiste ne dédaigne pas de faire sa cour à Mme de Pompadour et en même temps à son frère. M. Léon Lagrange ne l'a pas connue quand il a écrit son volume sur Joseph Vernet.

Rochefort, 12 novembre 1761.

Il y a douze jours que je suis icy pour proffiter de l'armement qu'on y fait, qui me fournis des objets convenables à orner les tableaux que je fais pour le Roy.

Après avoir observé de toutte part ce port cy (peut favorable à la peinture parce qu'il est tout plat), j'en ay fait deux crocquis de deux différents points de vue pris des deux extrémittés du port, c'est-à-dire : dans un j'ay la corderie pour premier objet et les magazins dans le fond; et dans l'autre les magazins et la corderie dans le fond. Ce sont là les ediffices les plus apparents et qui forment et contiennent toute la longueur du port. Je ne scay si j'en dois faire deux tableaux, il me semble qu'un seul suffiroit puisque les mêmes objets se trouveroient reppetez dans tous les deux. J'attendrai, monsieur, vos ordres là-dessus pour continuer mes opérations.

« Je vay dans quelques jours retourner à La Rochelle reprendre le tableau du port de cette ville, et comme les vaisseaux qu'on arme icy me cachent une grande partie

des édifices de ce port cy, je n'y retourneray que lorsqu'ils seronts dessendu en rade et que le local sera débarrassé des choses qui m'en cachent la vue.

« J'ay apris, monsieur, par une lettre que j'ay reçu de M. Cochin, que j'ay de nou veaux remercîments à vous faire, et que vous voulez ajoutter à la grâce du logement que vous avez eu la bonté de m'accorder, celle de le faire restaurer et le mettre en bon état. Ma gratitude redouble ainsy que vos bienfaits auxquels je suis toujours plus sensible.

Le même jour que je partis pour me rendre icy, je fits aussy partir pour Paris les deux petits tableaux que vous m'avez fait l'honneur de m'ordonner. Je suis impatient d'en avoir des nouvelles, et si, contre mon attente, vous en êtes un peu content.

J'aurois, monsieur, encore à vous prier d'une grâce, c'est que si quelque jour je faisois un tableau que je crut être de mon mieux, de me permettre de vous l'envoyer pour que, si vous le trouviez tel, vouloir bien le présenter à madame la marquise. Je prévois que, pour bien faire, il faudra qu'il soit plus grand que les deux petits en question, où je me suis trouvé resseré dans des bornes trop étroittes.

Je suis avec l'attachement le plus respectueux, monsieur, votre très humble et très obéissant serviteur.

VERNET.

En marge de cette lettre M. de Marigny écrivit cette note : « Si dans l'itinéraire donné à M. Vernet le port de Rochefort est marqué pour deux tableaux, luy dire de n'en faire qu'un ; s'il n'est marqué que pour un, lui demander pourquoi la question. » Ce n'était peut-être pas précisément la réponse qu'attendait l'artiste.

On sait qu'il ne fit qu'un tableau du port de Rochefort, et ce ne fut pas celui de ses ports de France qui lui donna le moins de peine. On y voit la Corderie et les bâtiments de l'hôpital.

La lettre qui suit est adressée de Russie à un personnage qui n'est pas nommé, peut-être au marquis de Marigny, par Falconnet. Il n'est pas besoin de rappeler l'histoire de ce sculpteur, attiré à Saint-Pétersbourg en 1767 par Catherine II, pour y exécuter une statue colossale de Pierre le Grand ; on connaît ses mésaventures, son énergie et le succès qui couronna enfin d'opiniâtres efforts.

Falconnet se piquait de littérature. La lettre que voici suffirait à le prouver ; il abusait même parfois de son talent d'écrivain. Ses œuvres littéraires forment 6 volumes in-8°.

Quant à la pierre dont il est question dans cette lettre, on raconte que la statue colossale de Pierre le Grand, qui mesure 9 mètres de hauteur, homme et cheval compris, était destinée à surmonter un immense bloc de granit du poids de 2 millions de kilogrammes, qu'un ingénieur avait amené sur des boulets d'une distance de 6 kilomètres, après l'avoir extrait d'un marais.

1769, 27 août, Saint-Pétersbourg.

Monsieur, quand mon devoir ne m'engageroit pas indispensablement à vous écrire, j'en saisirois l'occasion avec empressement pour me rappeler à votre souvenir et pour vous réitérer les sentiments respectueux de ma reconnoissance. Le temps et l'éloignement ne peut les affoiblir. Je me flatte que, dans cinq ans, lorsque mon ouvrage sera fini, vous me permettrez de vous les exprimer moi-même à Paris.

Vous m'avez accordé, monsieur, sous le bon plaisir du Roy, la permission de passer en Russie pour y faire la statue de Pierre I. Le terme de cette permission fixé à trois années étant expiré, je vous prie, monsieur, de vouloir bien me la renouveller, soit pour les cinq années qu'il faut encore jusqu'à l'achèvement de la statue, soit pour tel autre terme que vous jugerez à propos.

J'ai eu l'honneur de vous rendre compte, monsieur et à l'académie, par mes lettres de décembre 1768, de l'état où étoit alors mon modèle. Je parlois aussi de cette pierre singulière qui doit servir de baze à la statue. Elle a environ 40 pieds de long sur 20 de large, et autant de haut. Elle est d'un beau granit extrèmement dur; elle a des veines de cristallisation très curieuses; je les croirois dignes de votre cabinet. Je tâcherai de m'en procurer un des morceaux les plus intéressans, et si vous le permettez, monsieur, je les joindrai à votre belle collection d'histoire naturelle.

Cette pierre n'ajoutera pas peu au caractère du monument, puisqu'elle le rendra peut-être unique à cet égard. Le pays la fournit, la souveraine n'épargne aucun encouragement, et M. le général Detzky dirige la hardiesse de son transport, car elle est enfoncée dans une forêt au delà du golfe de Finlande, à plusieurs lieues de Pétersbourg.

Je ne sais si ce sont mes dernières lettres qui ont été perdues ou les réponces, mais il est très certain que j'ay écrit à vous, monsieur, à l'académie et à M. Cochin, et que je n'ai reçu l'honneur d'aucune réponce. Aparemment que l'année n'est pas heureuse en lettre pour la Russie; du moins je l'imagine à la quantité des miennes qui ont été perdues.

Je voudrois bien, monsieur, que mon modèle, qui est fort avancé, fut sous vos yeux; vous y trouveriez peut-être de quoy m'encourager à le bien finir. Je sens, et j'y ferai mon possible, que quelques degrés de chaleur en feroient une belle et grande chose. Sa Majesté impériale, par les bontés qu'elle daigne me continuer, soutient toujours en moi le désir d'aller au plus grand, et si mon talent se proportionnoit à son attention pour le statuaire et pour la statue, cette digne souveraine auroit de ma façon un ouvrage sublime.

Je suis très respectueusement, monsieur, votre très humble et très obéissant serviteur.

FALCONET.

Voici maintenant l'architecte Soufflot défendant le dôme du Panthéon contre son collègue Patte. A cette lettre se trouve joint un cahier intitulé : *Réflexions sur les deux mémoires de M. Patte concernant la construction du dôme de Sainte-Geneviève.* Malgré tout le talent de Soufflot et la vivacité de sa défense, l'expérience prouva, comme on le sait, qu'il avait eu tort en cette circonstance. Quelques années après l'achèvement

de l'église, on s'aperçut que les quatre gros piliers n'étaient pas assez forts pour porter la coupole, et on dut faire des travaux pour la consolider. Rondelet fut chargé de cette mission et s'en acquitta avec habileté.

Paris, 5 mai 1770.

Monsieur, j'ay reçu la lettre que vous m'avez fait l'honneur de m'écrire au sujet du mémoire sur le dôme de sainte Geneviève que M. Patte vient enfin de publier. J'avois eu celuy de vous en écrire, et de vous en parler ensuite d'après les manuscrits, et de vous dire qu'il n'étoit pas possible qu'un homme qui n'avoit jamais rien construit pût parler avec justesse d'un ouvrage dont il ignoroit la forme et les moyens de parvenir à son exécution, que donne une pratique de trente ans acquise par la conduite des ouvrages les plus considérables; je puis ajouter, monsieur, que j'ay fait sur les dômes pendant plusieurs années, à Rome, des études particulières au moyen desquelles j'aurois pu me confirmer dans mes idées sur celuy que j'ay à construire. J'ay cependant voulu consulter et surtout un home habile à qui l'on vouloit prêter des doutes sur ma construction. J'ay mis pour cela avec plaisir mes projets sous les yeux de M. Perronet. J'ay eu l'honneur de vous faire voir ses lettres; il a permis qu'elles fussent imprimées dans le dernier *Mercure*, elles sont bien propres à calmer les inquiétudes que l'on veut donner au public, et ce que M. Fréron a mis à leur sujet dans une feuille qui vient de paroître me confirme dans cette idée. Je ne suis pas dans le cas de répondre à M. Patte, qui n'a jamais rien fait que des gravures d'architecture et qui n'a eu aucune mission ny pour écrire contre la Magdelaine, ny contre sainte Geneviève; mais j'ay commencé, monsieur, à mettre sous les yeux de l'académie des dômes qu'il ne connoît pas apparemment. Je vais continuer à en faire voir d'autres par lesquels il sera aisé de juger que je suis moins hardi que d'autres architectes ne l'ont été, et que mon dôme peut s'exécuter avec solidité sur les pilliers qui doivent le recevoir sans faire de changements et sans les moyens promis par M. Patte.

Je suis avec un profond respect, monsieur, votre très humble et très obéissant serviteur.

SOUFFLOT.

Nous terminerons par une lettre de Vien à Charles d'Angiviller de la Billarderie, directeur et ordonnateur des bâtiments du roi. Les détails qu'elle contient sur le séjour de David à Rome lui donnent un intérêt particulier. Nous touchons à la révolution ; nous nous arrêterons ici, bien que le Musée poursuive jusqu'en 1815.

1779, 24 août, Rome.

Monsieur, je me suis informé du pris des estampes coloriées de l'estérieur et intérieur de l'église de Saint-Pierre gravées par M. Dasi; elles se vendent ordinnairement 16 sequins chaqu'une, et il les donne à 15 aux personnes pour lesquelles il a des égards.

Le sieur David qui m'avoit demandé de faire le voiage de Naples, pour reposer sa tête qu'il avoit trop fatiguée par l'envie de se surpasser dans la figeure qu'il doit envoyer cette année, est arrivé depuis quatre jours en bonne santé, mais depuis son

arrivée, je ne puis vous dissimuler, monsieur, que malgré la bonne envie qu'il a de répondre à l'opinion avantageuse qu'on peut avoir de lui, je m'apperçois que sa tête n'est pas dans un état de tranquillité propre à lui faire faire quelque chose de satisfaisant. Il recommencera à travailler de nouveau le landemain de Saint-Louis. Je tâche à l'encourager et à le calmer du mieux qu'il m'est possible, mais si cette mélancolie lui duroit, je serois le premier à lui conseiller de retourner en France.

Le sieur Susanne, sculpteur, qui avoit fini sa figeure, déterminé autant par son amitié pour son camarade que pour ce distraire lui-même, m'avoit demandé à faire le même voiage; j'i concentis, non sans leurs représenter qu'ils partoient dans un temps critique, suivant l'opinion générale qu'on a ici que l'air des marais Pontins qu'on est obligé de passer pour aller à Naples est quelquefois préjudiciable à la santé. Le mauvais air prétendu ne leur a rien fait, mais une transpiration arrêtée par les différentes courses qu'ils ont fait aux environ de Naples, a occasionné au sieur Susanne une fièvre qui le retient à Naples; le médecin de M. l'ambassadeur en a le plus grand soin; le malade vient de m'écrire dans l'instant qu'il manquoit d'argent et qu'il me prioit de lui en faire tenir. Je ne crois pas devoir le laisser sans le secours qu'il me demande; je suis persuadé, monsieur, que vous ne me desaprouverés pas.

J'ai d'autant plus consenti au voiage que le sieur Susanne m'a demandé à faire avec le sieur David, qu'il y a trois mois qu'il m'avoit demandé à plusieurs reprises la permission de rentrer en France, il fondoit sa demande sur la crainte qu'il avoit de retomber dans une maladie de vapeur qu'il avoit si fort éprouvé à Paris et qu'il croit estre une maladie héréditaire dans sa famille. Les atteintes qu'il ressentoit déjà me firent prendre le parti de lui dire qu'il estoit nécessaire de partir, mais qu'il l'estoit aussi d'avoir votre approbation. Je ne perdis pas de tems pour le faire soigner, en l'entretenant dans l'idée que j'avois eu l'honneur de vous écrire; quinze jours après il fut rétabli et me demanda à rester avec le même empressement qu'il m'avoit demandé à partir.

Vous jugerés aisément, monsieur, par ce récit, des attentions qu'il faut avoir pour cette jeunesse.

Le sieur Peiron, qui doit finir son tems cette année, a éprouvé depuis plus d'un an une maladie dartreuze qui le tient au régime; cette maladie l'a empêché de travailler à la copie qu'il doit faire pour le Roi; il se propose de passer à Rome quatre mois à ses frais pour s'acquitter de cette obligation. Il désireroit, monsieur, que vous voulussiés bien lui accorder pendant ce tems là la grâce de jouir de la chambre du sieur Després, qui est vaquante, cette grâce le feroit également jouir de la facilité de dessiner journellement à lacadémie, cest un jeune artiste méritant à tous égards; sa conduite est irréprochable.

Je suis avec le plus profond respect, monsieur, votre très humble et très obéissant serviteur,

VIEN.

On peut connaître par ces échantillons l'intérêt des pièces qui composent le Musée des Archives, et nous avons dû nous en tenir à une des branches de l'histoire générale les moins riches en documents. Mais l'œuvre dont M. le marquis de Laborde a pris l'initiative et peut revendiquer tout l'honneur va bientôt recevoir un complément d'une impor-

tance capitale. Je veux parler du Musée sigillographique auquel on destine l'appartement du prince de Soubise, au rez-de-chaussée. Parmi tous les monuments historiques que nous a légués le moyen âge, aucun ne peut apporter à l'histoire des mœurs, des corporations, des arts, des métiers et aussi du blason, aussi bien qu'à l'histoire politique et générale, des renseignements plus précieux et plus exacts que les sceaux. Pour nous renfermer dans notre domaine, on y suit, du XIIe au XVe siècle, les progrès et l'épanouissement d'un art charmant et dont l'étude est d'autant plus attrayante qu'elle est moins répandue. Jamais un aussi grand nombre de types différents, représentant à peu près toutes les provinces septentrionales de la France, ne se sera trouvé réuni. Peut-être bientôt entreprendra-t-on ici même l'examen de cette collection avec le développement qu'elle mérite. Mais n'anticipons point sur l'avenir; pour aujourd'hui notre but est atteint si nous avons pu donner à nos lecteurs une idée des magnificences de l'hôtel de Soubise et du musée qu'il renferme, avec le désir de les connaître plus directement.

J.-J. GUIFFREY.

CERCLE DE L'UNION ARTISTIQUE

Le Cercle de l'Union artistique vient d'ouvrir son exposition dans le splendide hôtel qu'il occupe maintenant, place Vendôme. Celui de la rue de Choiseul, où il était installé auparavant, s'est trouvé sur le tracé d'une voie nouvelle, et a disparu sous le marteau des démolisseurs. Le nouveau local est mieux distribué que l'ancien, mais il faut reconnaître que l'exposition des peintures a quelquefois été plus brillante. S'il est vrai, comme on le dit, que les artistes, membres du cercle, réservent pour leurs seuls ouvrages le droit de figurer dans leur Salon, ils sentiront bientôt qu'un bon tableau ne gagne rien à être à côté de l'œuvre imparfaite d'un amateur. Combien une pareille exposition serait instructive pour les artistes et intéressante pour le public, si, à côté des œuvres nées d'hier, on voyait celles qui ont enthousiasmé une autre génération, si on pouvait faire une comparaison entre le goût du jour et celui de la veille! Telle qu'elle est, l'exposition de l'Union artistique offre assurément de l'intérêt, mais au même titre que celle des Champs-Élysées dont elle semble être une annexe, tandis ques nou voudrions qu'elle fût exclusivement composée d'œuvres choisies. C'est dans ce sens que nous l'examinerons, en ne nous arrêtant qu'aux toiles qui nous ont paru les plus intéressantes.

Allons droit à M. Cabanel, qui a trois tableaux à l'Union artistique. Le talent de M. Cabanel présente plusieurs faces. Il a montré dans son *Poëte florentin* avec quelle distinction il entendait la peinture de genre, et ceux qui aiment les sujets mythologiques se rappellent encore avec plaisir la *Nymphe enlevée par un faune* et la *Naissance de Vénus*. Les tableaux de l'Union artistique montrent chez l'artiste un besoin de réalité positive, inséparable pour lui d'une sorte de rêverie langoureuse inhérente à son tempérament. Une lithographie de ces toiles pourrait aisément faire un titre de romance : pourtant, ce sont des tableaux faits d'après nature, et la construction ferme et savante du dessin montre un artiste nourri de fortes études. C'est cette qualité si rare aujourd'hui qui fait oublier l'aspect un peu

terne de ses peintures. L'une représente *Une Druidesse*, l'autre : *Une jeune Fille de la campagne* assise dans les bois. Au fond il y a peu de différence entre cette femme au regard méditatif qui, le front couronné de feuilles de chêne, semble interpréter les bruits lointains de la forêt, et cette jeune fille chevelue, assise sous les arbres, qui ouvre de grands yeux, humides et profonds, en respirant l'arome des bois. C'est toujours un modèle consciencieusement étudié et traduit par un artiste qui cherche à l'animer de son souffle poétique, seulement il est vêtu d'un costume différent.

Le petit *Danseur napolitain* de M. Bonnat, peint de grandeur naturelle, est certainement une des plus belles toiles de l'exposition. La tête est d'une grande finesse de modelé, et les vêtements sont peints avec cette sûreté et cette décision qui font de M. Bonnat un des praticiens les plus habiles de l'école contemporaine. M. Bonnat partage avec M. Hébert le monopole des types italiens ; seulement, M. Hébert voit l'Italie sous un aspect mélancolique et maladif, tandis que M. Bonnat en exprime le côté gai. Il y a encore du même artiste un petit tableau représentant le *Bénitier de Saint-Pierre de Rome*, et deux *Portraits* d'une belle facture, dont l'un reproduit les traits d'un artiste connu, M. Aimé Millet, le statuaire.

Les portraits de M. Jalabert ont toujours une grande qualité : la distinction. Il excelle à rendre l'ingénuité d'une jeune fille, mais en cherchant la suavité de l'exécution, il dépasse quelquefois le but. On est retenu plutôt qu'attiré par cette peinture fine, soignée, mais dont le ton est d'un rose un peu monotone, et la touche uniformément fondue.

Après avoir donné un coup d'œil sur une *Étude de tête*, par Gérôme, nous arriverons à un artiste qui fait peu de bruit dans nos expositions annuelles, mais qui est très-connu comme décorateur, M. Galland. Son plafond présente des figures pleines d'élégance, où l'on reconnaît d'une manière peut-être un peu trop visible le souvenir de Prud'hon. Le panneau destiné à une salle de jeu faisant suite à une serre est une conception originale et très-décorative.

Entrons maintenant dans la série des tableaux de genre, dont les principaux ont déjà figuré à nos expositions. Tout le monde se rappelle le *Quart d'heure de Rabelais*, par M. Vetter. Comme peinture anecdotique, le sujet était on ne peut mieux trouvé. On sait que Rabelais se trouvant dans une auberge, et n'ayant pas de quoi payer son écot, fit prévenir les médecins de la ville qu'un docteur étranger avait à leur faire une importante communication, et alors il leur montra une fiole, en disant qu'elle contenait du poison pour le roi de France. Dénoncé aussitôt, il fut arrêté pour être ramené à Paris aux frais de l'État. M. Vetter a tiré un heureux parti de cette scène singulière : son Rabelais debout près de la fenêtre, et maintenu par un lansquenet, rit sous cape d'un stratagème qui va le faire voyager pour rien, tandis qu'au fond de la salle l'hôtelier et sa femme paraissent stupéfaits d'avoir logé un pareil scélérat. Pendant ce temps on fouille avec soin la valise du voyageur, on examine avec précaution le contenu des fioles ; la justice et la science se livrent aux investigations les plus minutieuses, tandis que l'armée, représentée par des lansquenets, s'apprête à leur prêter main-forte. Toute cette scène est spirituellement rendue par M. Vetter, qui, outre cette toile vraiment importante dans son œuvre, a encore envoyé deux autres tableaux et un portrait.

Parmi les peintres lilliputiens, il ne faut pas oublier M. Fichel qui a ici plusieurs tableaux dont un surtout, l'*Arrestation d'un espion*, renferme d'excellentes qualités. M. Protais tourne aussi à la peinture microscopique et s'en acquitte à merveille. Nous

n'aimons pas beaucoup le sentimentalisme militaire mis à la mode par M. Protais; mais ses *Zouaves qui lavent leur linge dans un ruisseau* forment un petit tableau pittoresque où les petites figures sont bien vivantes et se meuvent dans un paysage plein de fraîcheur et de vérité. *La Halte* renferme aussi de grandes qualités de finesse. Les petits *Tableaux militaires* de M. Lewis Brown, et les *Moines* de M. Gide se recommandent par leurs qualités ordinaires.

M. Tissot est l'ennemi déclaré de la perspective aérienne, et il a juré qu'à force de talent et d'esprit il nous ferait oublier qu'il y a une atmosphère chargée de relier les tons entre eux, de les échelonner à leur plan et d'en constituer l'harmonie. Ne nous arrêtons pas devant le grand tableau qui laisse trop à désirer sous ce rapport, mais passons plutôt aux deux délicieux *Portraits de comédiens* : là, M. Tissot, qui n'avait à peindre qu'une figure, a été obligé de renoncer à sa monomanie et de se montrer ce qu'il est réellement, un très-habile peintre et un artiste plein d'esprit.

La *Gazette des Beaux-Arts* a donné (1er août 1867) une eau-forte de la *Synagogue d'Amsterdam,* par M. Brandon. Une charmante réduction de ce tableau figure à l'Union artistique, ainsi qu'un autre tableau du même artiste, que tout le monde se rappellera aussi, *le Baiser de la mère de Moïse.*

Le peintre officiel et un peu guoguenard des cardinaux de l'Église romaine, M. Heilbuth, paraît aujourd'hui préoccupé d'une voie nouvelle. M. Heilbuth a vu la Ville éternelle, il a habité Rome, et, au lieu de subir l'enivrement qu'éprouvent habituellement les artistes, il y a trouvé à sourire, mais d'un sourire si fin, que tout en côtoyant la caricature ses figures ont presque la valeur d'un type, à tel point que quand nous songeons à la cour de Rome, ce sont ses cardinaux empourprés et ses domestiques galonnés qui se présentent à notre esprit. Aujourd'hui les recherches de M. Heilbuth semblent exclusivement tournées du côté de la touche et de la couleur. C'est du moins ce que semblent prouver ses peintures exposées à l'Union artistique. L'une est un portrait, l'autre une charmante étude de femme, dans un costume de fantaisie, et tenant dans ses bras un griffon ébouriffé. Il faut ajouter à ces deux tableaux une remarquable série d'aquarelles qui dénotent l'artiste amoureux du soleil, de la verdure et des bois.

S'il est une réputation d'homme d'esprit qui n'ait jamais été contestée, c'est assurément celle de M. Jundt. Vous entendrez bien dire quelquefois que ses figures pourraient être dessinées d'une façon plus ferme, que le ton de ses paysages est un peu plâtreux, mais la conclusion inévitable de ces critiques sera que le tableau est charmant tel qu'il est et qu'il n'y faut rien changer. M. Jundt est un peintre absolument original, qui n'emprunte rien à personne. Ses *Incroyables,* son *Cottage,* son tableau intitulé *le Soir,* montrent bien ce mélange de malice et de bonhomie qui est le trait distinctif de son talent.

Un tableau d'Isabey éblouissant de fantaisie et de caprice éclate dans un coin de la salle. C'est une procession qui quitte la sacristie pour s'enfoncer dans les profondeurs d'une cathédrale. Les reliques, enfermées dans des châsses étincelantes d'or et de pierreries, sont saluées sur leur passage par des seigneurs espagnols, magnifiquement vêtus. Le velours, le satin, les dentelles et les guipures, forment dans le milieu du tableau comme une cascade de couleurs chatoyantes, et produisent au milieu des sombres boiseries de chêne comme un scintillement de diamants. Ses autres tableaux, le *Massacre de la Saint-Barthélemy,* et *le Chemin de la montagne,* montrent des qualités du même ordre, qu'on retrouve également dans ses aquarelles.

M. Penguilly l'Haridon ne voit pas la nature comme un autre peintre. Quand il veut choisir un site, c'est le plus étrange qui lui plaît, et quand il l'a reproduit avec la plus scrupuleuse exactitude, on le croirait volontiers fait d'après nature, mais dans une autre planète. Au reste son imagination n'est pas moins bizarre que son exécution, elle se complaît dans le fantastique ou l'imprévu, et de tout cela il résulte des petits tableaux ingénieusement conçus, amusants à voir et fort goûtés du public. Son tableau intitulé : *Chasse au bœuf sauvage,* montre une scène d'un temps et d'une contrée inconnus, où les malheureux ruminants sont attaqués par des sauvages armés de flèches; des arbres séculaires, des rochers d'une configuration étrange, des horizons bizarrement déchiquetés, accompagnent dignement le sujet.

Le Buffet de M. Lambert est un spirituel petit tableau qui montre aux ménagères que dans les maisons où il y a des chiens et des chats le buffet doit toujours être tenu soigneusement fermé, sous peine d'exciter des tentations par trop fortes. Le même avertissement est donné par M. Lepoittevin aux amateurs de bons cigares. Ils feront bien de surveiller ce grand laquais étalé dans un fauteuil pendant l'absence de son maître; car il pourrait bien diminuer par trop le nombre des cigares, à force de faire des ronds en l'air avec la fumée.

Quand nous aurons nommé un *Chemin sous les bois*, et une remarquable étude de M. Bernier, un *Effet d'orage*, par M. Knyff, des *Souvenirs d'Italie,* de M. Wyld, et des *Saulées,* de M. Lambinet, nous aurons fini avec le paysage. Ajoutons que les *Chèvres* et les *Buffles* de M. Palizzi se meuvent dans une campagne pleine de soleil, et passons aux natures mortes, genre ingrat dont le roi incontesté est M. Philippe Rousseau. Outre des panneaux décoratifs destinés à être reliés dans un ensemble, en dehors duquel ils sont difficilement appréciables, il y a à l'Union artistique deux tableaux qui sont de véritables chefs-d'œuvre de touche et d'exécution. Comme charme de couleur, nous préférons celui qui représente des *Prunes et une soupière;* mais dans l'autre, il y a derrière une botte d'asperges, peinte un peu sèchement, une *cruche* qui fera certainement le désespoir des plus habiles praticiens de l'avenir.

Dans le petit salon destiné aux dessins et aquarelles, nous avons remarqué un *Bachi-Bouzouk* de Bida, un dessin à la plume de Brandon, les portraits de Vidal, et les belles aquarelles d'Eugène Lami, le peintre en titre des fêtes élégantes. On comprend que la sculpture ne puisse pas fournir un contingent bien important. On y trouve les œuvres de MM. Fremiet, Bartholdi et Barre. Mais ce sont des statuettes : le grand art de la statuaire n'est pas fait pour un cercle d'intimes ; il lui faut la place publique.

RENÉ MÉNARD.

QUELQUES NOTES

SUR LA PEINTURE ET LA SCULPTURE CHEZ LES MUSULMANS

LETTRE A M. LE DIRECTEUR DE LA *GAZETTE DES BEAUX-ARTS*

Permettez-moi, cher Monsieur, de répondre ou d'ajouter quelques mots à l'intéressant article que M. Florian Pharaon vient de publier dans la *Gazette des Beaux-Arts* « sur la Peinture et la Sculpture chez les musulmans. »

Je ne crois pas que l'interdiction de ces deux arts soit seulement consignée dans le *Hadyz,* ou Recueil des causeries du Prophète; et je ne crois pas non plus que les Arabes, refusant à ce livre, pourtant canonique, la même irréfragable puissance qu'au Koran, en aient interprété les paroles de manière à se permettre, en un temps quelconque, la culture des arts plastiques. Je crois, au contraire, que les Arabes proprement dits, ceux qui ont fondé l'Islam et qu'ont détruit ensuite les Mores en Espagne et les Turcs en Syrie, ont toujours été de zélés iconoclastes, et n'ont jamais cultivé d'autre art que celui de l'architecture.

Le Koran dit, en effet (Sourate V, verset 92) : « O croyants, le vin, les jeux de hasard, les statues, sont une abomination inventée par Satan. Abstenez-vous-en, de peur que vous ne deveniez pervers. » En parlant ainsi, Mahomet ne faisait que reproduire la loi de Moïse : « Tu ne feras ni sculpture, ni image des choses qui sont dans le ciel, ou sur la terre, ou dans les eaux, ou sous la terre; tu ne les adoreras pas et ne leur rendras aucun culte. » — « Si tu m'élèves un autel de pierre, tu ne le feras pas avec des pierres taillées; si tu y mets le fer, il sera fouillé. » — « Tu élèveras un autel au Seigneur ton Dieu... avec des roches informes et non polies... » (*Exode,* chap. XX, *Deutéronome,* chap. XXVII). Et cette loi de Moïse reproduisait simplement la tradition d'Abraham, de qui les Arabes descendaient par Ismaël, comme les Hébreux par Israël (Jacob) : témoin la *Pierre noire* de la Kaaba, à la Mekke, qui passe pour avoir été l'autel d'Abraham.

Cette loi d'Abraham, de Moïse, de Mahomet, était celle de toute la race sémitique

et monothéiste. Lorsque Salomon voulut élever à Jérusalem le célèbre temple qui porta son nom, il eut recours à des artistes étrangers, ses voisins de l'Assyrie et de la Phénicie; il leur emprunta jusqu'aux matériaux. « Mes serviteurs, lui répond le roi de Tyr, Hiram, descendront du Liban les bois de cèdre, et je les ferai porter dans des barques par mer, jusqu'au lieu que tu indiqueras (*Rois*, chap. III). Et ces lions, ces taureaux, ces chérubins ailés (*chéroub*), que les sculpteurs phéniciens avaient placés dans le temple de Salomon, n'étaient que de simples copies des figures symboliques retrouvées aujourd'hui dans les temples de la Babylonie.

Il faut remarquer, à la décharge de Mahomet, qu'à son époque les arts n'étaient cultivés que par les Byzantins, et que, depuis le triomphe de la religion chrétienne, surtout dans le Bas-Empire, pays d'étroite superstition, presque de fétichisme, la peinture et la statuaire étaient devenues, dans leur immobilité, toutes symboliques, à la façon des hiéroglyphes égyptiens. On ne représentait plus que des personnages de convention, types immuables, que les artistes, réduits au rôle d'ouvriers, se transmettaient de proche en proche, sans altération ni changements. On adorait alors, non pas Dieu, car jamais les Byzantins n'essayèrent de reproduire l'image du Père, non pas même le Christ ou la Vierge; on adorait *telle image* de Jésus ou de Marie, comme en Italie la madone de Lorette ou de Piè-di-Grotta; en Espagne Notre-Dame d'Atocha ou del Pilar; en Russie la Vierge de Vladimir ou de Kazan. Mahomet, imitant les empereurs iconoclastes, proscrivit donc moins les arts plastiques que la superstition et l'idolâtrie.

Parcourez le grand monument religieux laissé par les Arabes d'Espagne, cette magnifique *Mezquita* de Cordoue qu'éleva, vers 780, l'omméyade Abdérame 1er; vous ne trouverez d'autres ornements que les fontaines d'ablution dans la cour extérieure; et dans le temple, qui représentait symboliquement le monde avec la forme carrée que lui croyaient tous les Sémites, vous ne trouverez que le *Mirab*, cette petite niche ou retraite obscure, qui marque, en indiquant la direction de la Mekke, de quel côté les fidèles doivent se tourner en priant, et, à l'entour des murailles, les seuls ornements permis dans un temple d'Allah: je veux dire des versets du Koran ou du Hadyz, gravés en lettres d'or sur du marbre blanc, et revêtus d'une fine mosaïque de cristal qui fait étinceler à la lumière les paroles du Très-Haut ou de son Prophète. Ce sont, comme disent les Arabes eux-mêmes, la *parole édifiée*. Cardonne rapporte, il est vrai (*Histoire de l'Afrique et de l'Espagne sous la domination des Arabes*), qu'une statue de Zohrah (la Fleur) fut dressée sur la porte principale du palais que le khalyfe Abdérame III fit bâtir sous le nom de sa favorite (*Medynat-al-Zohrah*). Je ne sais à quelle source Cardonne a puisé ce fait, qui n'est point rapporté dans les descriptions originales recueillies par don José Conde. S'il était par hasard exact (et j'en doute absolument), il prouverait qu'Abdérame avait violé la loi pour complaire à sa maîtresse. En tout cas, ce ne pourrait être que quelque statue antique de Flore, à laquelle on aurait donné le nom de Zohrah.

Je sais bien que la musique fut également défendue par le Prophète et cultivée néanmoins par ses sectateurs. « Entendre la musique, dit le Hadyz, c'est pécher contre la foi; y prendre plaisir, c'est pécher contre la foi et se rendre coupable du crime d'infidélité. » Pourtant il est certain que la musique fut très-cultivée par les Arabes d'Espagne, qui ont laissé plusieurs traités importants sur cet art, entre autres le livre d'Abou-al-Faradj et celui d'Al-Faraby, qui contiennent cent cinquante airs notés, les figures d'au moins trente instruments divers, et les biographies d'une vingtaine de musiciens célèbres. (*Bibliot. Arabico-Escurialensis*, de Miguel Casiri.) Mais la défense

des images, des représentations d'êtres vivants, fut bien plus respectée que celle de la musique, non-seulement parce que l'anathème contre celle-ci ne se trouve que dans le Hadyz et non dans le Koran, mais parce que l'anathème contre les images tenait à l'essence même du dogme musulman, l'unité de Dieu et l'horreur de toute idolâtrie.

A défaut de la peinture proprement dite, les Arabes ont montré du moins une merveilleuse entente de l'emploi et du mélange des couleurs dans l'ornementation architecturale comme dans la confection de leurs étoffes et de leurs tapis. Ils ont aussi montré leur connaissance du dessin dans l'art de ciseler et d'incruster. Au prologue de son livre : *De omni scientia artis pingendi*, le moine allemand Roger, appelé *Theophilos*, qui vivait vers la fin du XIe siècle, s'exprime ainsi : « O toi qui liras cet ouvrage, ô mon cher fils, je t'enseignerai ce que savent les Grecs (les Byzantins) dans l'art de choisir et de mélanger les couleurs; les Italiens dans la fabrication des vases, dans l'art de dorer, de sculpter l'ivoire et les pierres précieuses; les Arabes dans la ciselure et les incrustations, etc. »

Ce fut bien à la longue, ce fut après la destruction des Arabes, que les autres peuples musulmans se sont un peu relâchés de cette absolue défense de toute représentation d'êtres vivants. Par exemple, à la suite de la conquête des schismatiques Almoravides, on vit, dans le Maroc, quelques imitations grossières d'animaux nuisibles, les rats, les serpents, les scorpions; mais en manière de talismans, d'amulettes, d'épouvantails, pour les éloigner des mosquées et des habitations. A Grenade, également, on vit Aben-al-Hamar, ou l'un de ses successeurs, élever dans l'Alhamrah la cour des Lions (*el patio de los Leones*); mais de tels animaux chimériques montrent bien en quelle enfance était resté l'art de la sculpture chez ces imitateurs attardés des idolâtries chrétiennes; à ce point que, si le palais d'Al-Hamar eût été construit au pied de l'Atlas, on prendrait ces lions pour des talismans. Encore est-il plus que probable qu'ils ne sont pas plus l'ouvrage d'artistes musulmans que les peintures de l'Alhamrah. Quant à ces peintures, encore subsistantes, et qui ont donné naissance à tant de suppositions et de commentaires, je crois avoir démontré qu'elles furent faites après la conquête d'Isabelle et de Ferdinand, pendant leur séjour dans l'Alhamrah, et par des artistes chrétiens. (*Musées d'Europe*, 2e volume, pages 200 et suivantes de la 3e édition.)

Entrés en Europe par la Syrie, les Turcs se sont montrés encore plus relâchés que les Mores d'Espagne. On sait que, dès la conquête de Constantinople (1453), Mahomet II appela et retint longtemps auprès de lui le peintre vénitien Gentili Bellini, frère aîné du maître de Titien et de Giorgione; qu'il lui commanda des peintures et son propre portrait; que d'autres portraits de sultans osmanlis ornent une galerie du sérail; et qu'aujourd'hui tous les musulmans se permettent des figures, même sur leurs cachets; mais ces licences, il me semble, ne datent point de l'époque où les Arabes purs, ceux qui, les premiers, transmirent à l'Europe la civilisation des anciens Grecs, régnaient sur tout le vaste empire de l'Islam. C'est aux autres peuples musulmans qui, d'abord vaincus et convertis par les Arabes, finirent par leur succéder en les exterminant, c'est aux Mores et aux Turcs, plus longtemps en contact avec les nations chrétiennes de l'Occident, qu'il faut attribuer un retour fort tardif et fort incomplet aux arts qui avaient encouru l'anathème de Mahomet après celui de Moïse et d'Abraham.

Je n'en souhaite pas moins ardemment, avec M. Florian Pharaon, que les musulmans intelligents, comme il le dit, se dégageant des entraves de la tradition et de la loi religieuse, remettent en honneur les arts de la peinture et de la statuaire. Il leur suffirait de cultiver ces deux grands arts avec autant d'amour et de succès que le

troisième, l'architecture. Quand ils auront créé des tableaux et des statues qui puissent rivaliser avec les mosquées de Bagdad, de Damas et du Caire, avec les palais de la Ziza et de la Cuba en Sicile, avec la *Mezquita* de Cordoue, les bains de Gironne, l'Alcazar de Séville, l'Alhamrah de Grenade, ils auront fourni largement leur part dans le trésor commun des arts qu'on nomme *libéraux*, parce qu'ils ne peuvent naître et grandir que dans la pleine indépendance de l'artiste, en dehors des dogmes de la religion, en dehors aussi des prescriptions ou des encouragements de l'autorité civile. C'est ce que pensaient les Grecs, c'est ce qu'exprimait Platon : « L'art, a-t-il dit, est un oiseau des bois; il hait la cage et ne peut vivre qu'en liberté. »

Agréez, Monsieur, etc.,

LOUIS VIARDOT.

L'ÉCOLE STROGANOFF A MOSCOU

L'ENSEIGNEMENT du dessin à tous ses degrés a été organisé et répandu avec une grande activité dans la plupart des pays de l'Europe.

On croit généralement que ce mouvement ne s'est pas encore produit en Russie; c'est une erreur. Les idées et les vues qui ont inspiré les entreprises dont on voit en Angleterre, en Belgique et dans quelques États allemands, les résultats déjà si remarquables, sont celles du gouvernement russe depuis bien des années; mais, en Russie, on rencontre dans l'exécution des difficultés considérables; les progrès sont lents et restent inaperçus.

C'est sans doute parce qu'ils ont le sentiment du plus grand effort que ces difficultés, inconnues ailleurs, exigent pour être surmontées chez eux, que tant de Russes apportent dans l'étude des questions qui touchent à l'enseignement du dessin et de l'art une ardeur et une énergie auxquelles nous ne sommes pas habitués, et il est juste de reconnaître qu'ils donnent, dans leurs opinions et leurs décisions, la preuve d'un esprit élevé, sensé et persévérant.

On a, dans de récents écrits, porté un jugement peu favorable sur une des principales écoles russes; cette école aurait mérité une appréciation plus bienveillante. Nous allons essayer de faire connaître cet établissement.

Le comte Serge Stroganoff a eu, le premier, en Russie, la pensée d'aider au progrès des manufactures nationales par un enseignement populaire du dessin; il a mis à exécution le projet qu'il avait conçu.

Avant l'année 1860, il y avait à Moscou deux écoles *spéciales* de dessin :

L'une avait été fondée en 1825 par le comte Stroganoff dont nous venons de parler. Elle fut entretenue à ses frais jusqu'en 1843, et fut cédée en cette année par son fondateur au gouvernement.

L'autre école était plus récente.

Toutes les deux avaient pour objet l'enseignement du dessin en vue de son application à l'industrie.

Les deux écoles ne rendaient pas les services qu'on attendait d'elles, et l'on chercha, en 1859, les moyens de les ramener à leur véritable destination.

De cette étude sortit un projet qui fut accepté par les ministres des finances, de l'instruction publique et de l'intérieur, et qui reçut, le 2 janvier 1860, l'approbation de l'empereur.

Les deux écoles furent réunies, et c'est ainsi que fut formée la nouvelle école qui

a pris le nom du fondateur de la première école populaire russe de dessin industriel. Elle a été ouverte le 8 septembre 1860.

L'ukase de 1860 en a réglé l'organisation et le programme.

Cette école a un objet qui est nettement défini.

Elle a, en premier lieu, un enseignement du dessin qui a été calculé dans le but d'appliquer l'art à l'industrie, de faire naître et de développer chez les fabricants le sentiment du beau et d'épurer leur goût.

En second lieu, elle forme des dessinateurs et des ornemanistes pour toutes les branches de l'industrie.

En troisième lieu, elle fonctionne comme école normale et forme des maîtres de dessin et des maîtres de calligraphie.

L'école compte deux cents élèves environ; c'est le nombre qui est fixé par les statuts.

Une classe spéciale est ouverte aux jeunes filles.

Il y a des élèves libres.

En dehors de l'enseignement régulier, des cours du dimanche ont été institués et sont fréquentés avec assiduité par deux cents élèves, qui appartiennent pour la plupart à la population ouvrière.

Les élèves de l'école ne sont admis qu'à l'âge de douze à quinze ans et qu'après avoir subi un examen qui porte sur les connaissances élémentaires.

L'école est divisée en deux sections :

La section élémentaire contient trois classes, et la section spéciale deux classes.

La durée des études est de cinq années.

L'enseignement élémentaire comprend : le dessin d'académie, de paysage, de fleurs, le dessin d'après nature, le dessin linéaire, la perspective. Les élèves suivent en outre des cours de religion, de langue russe, d'écriture, de géographie, d'histoire, d'arithmétique et de géométrie.

L'enseignement spécial présente deux divisions :

L'une est consacrée au dessin d'ornement pour les tissus de tout genre. L'autre division est plus étendue; elle comprend : 1° le dessin d'ornement pour les autres branches de l'industrie, et en particulier pour l'ébénisterie, la céramique, l'orfévrerie, la bijouterie, le bronze d'art, la décoration des appartements; 2° le moulage, le modelage, la sculpture, la peinture sur porcelaine et sur verre.

Les cours de la section de l'enseignement spécial sont ceux de religion, de littérature, de géographie, d'histoire, de tenue des livres, d'esthétique et d'histoire de l'art.

Avant de terminer leurs études, les élèves font une espèce d'apprentissage. Chacun d'eux, après avoir indiqué l'industrie dans laquelle il se propose d'entrer, s'exerce, d'abord dans l'école, et ensuite dans une fabrique à titre d'apprenti dessinateur, modeleur, ornemaniste, ou d'ouvrier.

Les élèves passent un examen à leur sortie de l'école et reçoivent des brevets de capacité s'ils le méritent. Depuis 1860, soixante-quatorze ont obtenu ces brevets.

Plus de trente élèves sont devenus maîtres de dessin dans des écoles publiques; les autres se sont placés facilement dans les manufactures ou les ateliers. Plusieurs des ouvrages qui ont été le plus remarqués à l'Exposition universelle de 1867 avaient été faits d'après les dessins d'anciens élèves de l'école Stroganoff.

L'école dépend du ministère des finances, qui, en Russie, a dans ses attributions l'industrie et le commerce.

Elle est établie dans un bâtiment de l'État et est entretenue par le gouvernement. Elle lui coûte environ 60,000 francs par an. Elle est dirigée par M. Victor de Boutowski, et vingt-trois professeurs y sont attachés.

On a pu juger, à l'Exposition de 1867, du degré d'instruction, d'habilete et d'intelligence des élèves.

L'école avait exposé vingt-quatre dessins, et chacun de ces dessins avait été composé et exécuté par un élève. C'étaient des dessins d'étoffes brochées, de tapis, de tissus et de papiers imprimés, de broderies, de meubles, d'orfévrerie, d'ornements de bois ou de métal. L'école avait aussi exposé des spécimens de peinture sur porcelaine et de modelage. Quelques-uns des dessins avaient été composés dans l'ancien style russe. Un critique, qui n'est pas cependant très-bienveillant pour la Russie, mais qui est bon juge, M. Ch. d'Henriet, a signalé, dans le nombre de ces dessins, « de très-remarquables modèles de papiers peints, d'étoffes et de tapisseries. »

Les maîtres et les élèves de l'école Stroganoff avaient exécuté les dessins, les peintures et les moulages, si nombreux, qui représentaient les antiquités russes les plus précieuses et les spécimens choisis pour mettre sous les yeux du public l'histoire de l'art russe depuis le xe jusqu'au XVIIIe siècle. Cette collection considérable, curieuse et instructive à tant de titres, a montré ce que savent et ce que peuvent faire ces élèves. Il y avait dans le nombre des œuvres du meilleur travail, et quelques-unes révélaient beaucoup de talent.

En résumé, l'école Stroganoff rend de grands services; elle acquiert chaque année plus de force. Elle a son caractère propre et une véritable valeur; elle sera bientôt tout à fait complète. Elle est placée au milieu d'une population industrielle bien douée, qui a du goût, qui n'est pas sans avoir de l'originalité dans le dessin, et qui, bien instruite, bien dirigée, marchera d'un pas plus sûr dans la voie du progrès.

Nous ne parlons pas du complément très-heureux et très-utile que l'école Stroganoff a reçu en 1868. Le musée d'art et d'industrie a été conçu et formé dans le but de présenter l'enseignement d'une façon différente, d'associer l'enseignement par les yeux à l'enseignement par la parole, par la lecture et par le travail de la main. Nous renvoyons à ce que nous en avons dit dans la *Gazette des Beaux-Arts* du mois de juillet 1868.

NATALIS RONDOT.

CORRESPONDANCE DE LONDRES.

15 mai 1869.

La *National Gallery* vient de subir de grands changements. Après avoir été fermée pour s'annexer les anciennes salles affectées à l'Exposition annuelle de la *Royal Academy* et y répartir le trop-plein de ses richesses, le samedi 24 avril, il y a eu ce que nous appelons une *private view* avant l'ouverture des portes au public.

C'est en 1824 que la *National Gallery* fut ouverte pour la première fois dans la maison de M. Angerstein, qui avait légué à la nation trente-quatre tableaux des diverses écoles; depuis lors, tant par des legs généreux que par de judicieuses acquisitions, le Louvre de Londres s'est enrichi dans des proportions incroyables; dans toutes les occasions importantes, tant par des crédits ordinaires qu'extraordinaires, le Parlement a du reste toujours témoigné de sa vive sollicitude pour cet établissement national. Depuis quelques années le manque d'espace avait fait bénéficier les galeries du *South Kensington Museum,* toujours prêtes à accueillir les trésors d'art, de la plus grande partie des productions de l'école anglaise. Elles sont revenues dans leur asile naturel, et parmi les plus intéressantes nous citerons la série du *Mariage à la mode* d'Hogarth, les superbes portraits de Gainsborough d'après le docteur Schomburgh; Mme Siddons la grande actrice, et Orpin, le *parish clerk* de Bradford; le *Bull* célèbre de Ward; le *Sancho et la Duchesse* et la composition si spirituelle de *l'Oncle Toby* et de *la Veuve Wadman* de Leslie. Pour les Turner, il y a eu une judicieuse épuration; on n'a laissé du peintre que ce qu'il en fallait pour montrer les grands côtés de l'artiste sans laisser paraître les défaillances de son génie; conformément à son vœu, le *Carthage* et le *Sea-Shore* sont restés côte à côte avec deux des plus admirables compositions de Claude, et franchement elles soutiennent fièrement l'accablant voisinage. Les *Screens* ou vantaux, où se trouvaient tant de perles de la vieille école des Flandres et qui gênaient beaucoup la circulation, ont disparu. Parmi les nouveautés dont nous avons déjà eu occasion d'entretenir les lecteurs de la *Gazette,* se trouve la grande composition de Crivelli, la *Mise au tombeau,* attribuée à Michel-Ange, et enfin l'*Intérieur hollandais* de Pierre de Hooghe, venant de la vente Delessert. Nous ne pouvons que féliciter MM. Boxall et Wornum de la manière aussi intelligente que rapide dont ils ont dirigé ce vaste travail. Nous ferons toutefois une réserve; que sont devenues deux superbes compositions du Guide, et cet admirable Poussin, *Phinée et ses compagnons?* Ce dernier a été pendant quelque temps au South Kensington, puis a été envoyé à Dublin. Mais n'eût-il pas dû des premiers rentrer au bercail dès qu'une place pouvait lui être donnée, au lieu de rester à la disposition du directeur de Kensington? Aurions-nous par hasard ici le pendant de vos emprunts du Louvre? Espérons que non.

Le budget de la Galerie nationale pour l'année financière finissant le 31 mars 1870 s'élève à quinze mille neuf cent soixante-dix-huit livres sterling, dont dix mille livres sont consacrées à l'acquisition de tableaux. Deux mille livres seront consacrées à l'acquisition de l'admirable bibliothèque de livres d'art formée par sir Charles Eastlake.

et grâce à cette importante augmentation des mesures ont été prises pour ouvrir à l'avenir au public la bibliothèque particulière, déjà si riche, de la Galerie nationale.

La Galerie nationale des portraits, logée dans un affreux local, Great Westminster Street, a également reçu quelques dons particuliers et acquis plusieurs portraits que j'ai indiqués dans une lettre précédente. Son budget n'est que de *dix-sept cent dix livres;* mais aussi tient-on un juste compte de la part qu'y apporte la générosité publique, qui laisse peu d'occasions pour les acquisitions. Dans la dernière réunion des *Trustees,* il a du reste été décidé qu'il était désormais impossible de rien acquérir ou accepter faute d'espace, et c'est sur la nécessité absolue d'avoir un nouveau local, ce qui aura lieu bientôt, que l'attention des administrateurs est désormais fixée. Un fait regrettable a marqué cette dernière séance. On a dû, conformément aux statuts, y procéder à l'élection d'office d'un trustee, en remplacement d'un autre qui depuis deux ans avait oublié d'assister aux séances. Ce trustee négligent n'est autre que le marquis de Salisbury, qui d'abord comme Lord Cecil, puis comme lord Craubourne, a pris une place si marquante dans les affaires publiques. Quelles que soient les occupations politiques que l'entêtement de parti lui procure, le noble lord n'aurait peut-être pas dû se priver d'une distraction utile, qui, au train dont vont les affaires de sa cause, pourrait bientôt être pour lui une agréable ressource.

Passons au *British Museum.* Là c'est toujours la prospérité. Nous ne verrons point encore cette année le départ des collections se rattachant à l'histoire naturelle. Le Parlement a pour l'instant une cause plus nationale à décider. Je vous l'ai dit ailleurs, la somme totale votée pour l'année 1869-70 s'élève à 113,203 livres sterling. Le chapitre des acquisitions destinées aux livres imprimés, cartes, manuscrits, dessins, gravures, médailles, etc., est de 22,320 livres, soit environ 20,000 francs de plus que l'année dernière. Il y a en plus 1,500 livres pour fouilles faites en Asie Mineure sous la surveillance du consul anglais à Benghazi et pour l'acquisition des antiquités égyptiennes appartenant à M. Hay. Pour les travaux à exécuter dans l'établissement, une somme de 300,000 fr. est affectée à l'agrandissement des galeries renfermant les marbres d'Elgin.

Le *Return* relatif au British Museum est toujours publié quelques mois après les *Civil service Estimates,* il n'a pas encore paru cette année. Dans celui de l'an dernier, toutefois, quelques renseignements sont à recueillir. Pour les imprimés, le dépôt et les dons ont produit 47,322 volumes; les traités internationaux sur la propriété littéraire, 373; et les achats 15,979 volumes. Pour les manuscrits 510 acquisitions ou dons, parmi lesquels un fragment du *Traité* en latin *des vertus et des vices,* dont l'auteur, Génois naturalisé, était petit-fils de Pellegrino Cocharelli, volume enrichi de superbes miniatures du peintre connu sous le nom de « Moine de l'île d'Hyères »; les *Heures de la Vierge,* ornées de trente-cinq miniatures executées vers 1450 et ayant appartenu à un membre de la famille de Saluces; le *Livre de chasse* de Gaston Phœbus, suivi des prières attribuées au même auteur, manuscrit exécuté dans les premières années du XVe siècle.

Pour les antiquités orientales, 217 objets.

Pour les antiquités grecques et romaines, M. Castellani a cédé un admirable groupe en terre cuite représentant deux femmes jouant aux osselets; une superbe tête de femme en marbre trouvée en 1841 dans l'Acropole et provenant sans aucun doute d'une des métopes brisées; une série importante de sculptures et d'inscriptions provenant des fouilles entreprises à Éphèse pour le Muséum.

Pour les médailles, 1,621 pièces, dont une très-précieuse d'Alfred le Grand.

Le budget du *Science and art Department* est, cette année, de 232,253 livr. sterl. Laissant de côté tout ce qui a trait à la science proprement dite, voyons un peu ce qui reste de cette somme colossale pour les arts.

Pour les écoles d'art établies dans tout le royaume par les soins du Department, il est réservé une somme de 32,150 livres sterling, c'est là la part propre de l'enseignement applicable aux arts industriels donné sous le patronage de l'État.

Le musée de Kensington, dans son ensemble, absorbe 92,086 livres sterling, dont près de 27,000 pour acquisitions et 24,000 pour constructions nouvelles.

Trois mille livres sont ajoutées aux sept mille données l'an dernier pour l'établissement d'un musée auxiliaire dans l'est de Londres, au centre des quartiers les plus populeux.

Le musée d'Édimbourg reçoit 7,347 livres; et la *Royal Hibernian Academy* son subside annuel de 300 livres.

Les écoles de dessin placées sous le patronage du Department étaient, en 1867, au nombre de 101 ; elles avaient 17,295 élèves adultes permanents, 2,553 élèves venant aux classes du soir, 79,411 élèves enfants et 4,529 élèves dans des écoles libres, soit, en tout, 103,788 élèves. Les classes du soir étaient au nombre de 134 en 1867 ; en 1868, quarante nouvelles ont été établies ainsi que 200 écoles pour les enfants pauvres. En 1868, 881,076 personnes ont visité le musée. Le quinzième rapport annuel publié par le Science and art Department (1868) donne sur les progrès de l'enseignement du dessin en Angleterre des renseignements très-complets, et la manière dont les classes ouvrières comprennent l'importance des efforts faits en leur faveur prouve à quel point il est indispensable que le gouvernement français et les fabricants pensent sérieusement à organiser chez vous un système d'enseignement qui continue à développer par le travail le goût naturel de vos ouvriers. Dès que le rapport de cette année 1869 aura paru je vous en rendrai compte, et je réserve pour ce moment certaines remarques au sujet de South Kensington Museum et sur la collection d'objets arabes de M. Maymar acquise par l'établissement.

La législation anglaise relative au droit de propriété des œuvres d'art, tant en faveur des auteurs que des acquéreurs, a toujours été et est des plus défectueuses. Divers actes du Parlement votés de 1734 à 1862 n'ont jamais donné complète satisfaction aux intéressés et ne forment en somme qu'une série d'ordonnances confuses et contradictoires. Dès 1856, le Conseil de Société des arts et manufactures avait été saisi de cette question et en avait confié l'étude à lord Westbury qui, en 1861, alors qu'il était *attorney general* de la couronne, présenta un bill. Il n'eut qu'une lecture, son auteur s'étant bientôt convaincu de son insuffisance. Depuis, la *Society of Arts* a poursuivi à grands frais et avec le plus louable désintéressement ses études, et, satisfaite enfin du résultat, a de nouveau obtenu de lord Westbury qu'il se chargeât d'introduire un nouveau bill, qui est appuyé par deux pétitions signées d'artistes, d'amateurs et de négociants. Cet acte, qui aura pour titre : *The works of fine art copyright amendment act de 1869,* aura force de loi à partir du 1er décembre de la présente année. Il résume la question sous toutes ses faces et assurera d'une façon complète et définitive la propriété de leurs œuvres aux artistes. Une des clauses, analogue du reste à celle contenue dans l'acte sur la propriété littéraire, institue le dépôt au British Museum des gravures et photographies. Il ne manque qu'une chose au travail de lord Westbury: c'est un rapport sur cette question, qui eût servi d'introduction à l'acte.

W.

BIBLIOGRAPHIE

DES OUVRAGES PUBLIÉS EN FRANCE ET A L'ÉTRANGER

SUR LES BEAUX-ARTS ET LA CURIOSITÉ

PENDANT LE PREMIER SEMESTRE DE L'ANNÉE 1869 [1].

I. — HISTOIRE.

Esthétique.

Kunsthistorische Studien von Wilhelm Lübke. Stuttgart, Verlag von Ebner und Seubert, 1869; in-8 de VIII et 528 pages.

Michel-Angelo Buonarroti. — Tizian Vecellio. — Die Frauen in der Kunstgeschichte. — Der gotische Styl und die Nationalitäten. — Eine Reise in Mecklenburg. — Die alten Defender [illegible]. — [illegible] Gaspard [illegible]. — Die [illegible] Berliner Plastik. — Cornelius.

Études sur les Beaux-Arts en France, par M. Charles Clément. Nouvelle édition. Paris, Michel Lévy, 1869; in-18. Prix : 3 fr.

Nicolas Poussin. — Descamps. — De [illegible] H. Flandrin. — MM. Gleyre et Meissonier. — La peinture murale. — L'Académie des beaux-arts et le décret du 13 novembre. — Les paysagistes français contemporains.

Curiosités esthétiques, par Charles Baudelaire. Paris, Michel Lévy, 1868; in-18 de 440 pages. Prix : 3 fr.

Œuvres complètes. T. II. — Ce volume contient : Salon de 1845, page 1 ; Salon de 1846, page 77; le Musée classique du bazar Bonne-Nouvelle, page 199; Exposition universelle de 1855 : Beaux-Arts, page 211; Salon de 1859, page 245; De l'essence du rire et généralement du comique dans les arts plastiques, page 359; Quelques caricaturistes français, page 389; Quelques caricaturistes étrangers, page 421.

L'Art romantique, par Charles Baudelaire. Paris, Michel Lévy, 1868; in-18 de 442 pag. Prix : 3 fr.

Œuvres complètes. T. III. — Ce volume contient : L'Œuvre et la vie d'Eugène Delacroix, page 1 ; Peintures murales d'Eugène Delacroix à Saint-Sulpice, page 45; Le Peintre de la vie moderne, page 51; Peintres et aquafortistes, page 115; Vente de la Collection de M. E. Piot, page 123; L'Art philosophique, page 127; Morale du joujou, page 139. Le reste du volume est consacré à la littérature et à la musique.

L'Art religieux contemporain, étude critique, par l'abbé Hurel, vicaire de la Madeleine. 2e édition. Paris, Didier, 1869; in-12 de IV et 463 pages. Prix : 3 fr. 50 c.

La 1re édition a été analysée dans la *Gazette des Beaux-Arts*, t. XXV, pages 555-556.

Les Beaux-Arts en Rouergue à diverses époques, par M. Victor Advielle, d'Arras. Rodez, Ratery, 1868; in-4 de 66 pages.

Tiré à 100 exemplaires.

De l'Art moderne en Allemagne, par M. Émile Im-Thurn. Nîmes, Clavel-Ballivet, 1868; in-8 de 27 pages.

Extrait des *Mémoires de l'Académie du Gard.*

L'Art Chrétien au congrès de Malines en 1867, par l'abbé E. Van Drival, chanoine d'Arras. Paris, Putois-Cretté, 1868; in-8 de 11 pages.

Extrait de la *Revue de l'Art chrétien.*

1. Voir les volumes précédents de la *Gazette des Beaux-Arts.*

L'Art japonais. Conférences faites à l'Union centrale des Beaux-Arts appliqués à l'industrie, le vendredi 19 février 1869, par par M. Ernest Chesneau. Paris, Morel, 1869; in-8 de 28 pages. Prix : 1 fr.

Du Beau, de sa nature et des divers systèmes qui ont été émis à ce sujet. Bordeaux, Coderc et Degréteau, 1868; in-8 de 32 pages.

Beauté physique de la femme, par Mme Marie-Elisabeth Cavé. Le Mans, Beauvais; Paris, Leloup, 1868; in-32 de 128 pages.

Beaux-Arts. Question du jour : Des Associations artistiques, par J.-R.-H. Lazerges, peintre d'histoire. Paris, Leclère, 1869; in-18 de VII et 33 pages. Prix : 50 c.

II. — OUVRAGES DIDACTIQUES.

Dessin. — Perspective. Architecture, etc.

Méthode élémentaire de dessin, par A. Ottin, statuaire. Paris, Hachette, 1868; in-8 de 64 pages, avec un atlas in-4° de 66 modèles. Prix : 7 fr.

Méthode élémentaire du dessin, par A. Ottin, statuaire. Livret du professeur. Paris, Hachette, 1869; in-8 de 14 pages.

Le Dessin mis à la portée de tous, par H. Hendrickx. Enseignement élémentaire et analytique du dessin à main levée. Texte explicatif du 1er degré. Paris, Brare, 1869; in-8 de 8 pages à 2 colonnes.

Traité du dessin au trait en général et de l'ornement, contenant les principes les plus faciles à l'usage des industries artistiques et des écoles professionnelles, par Goupil, peintre, et Renauld. Paris, A. de Vresse, 1869; in-8 de 48 pages. Prix : 1 fr.

Bibliothèque du progrès et de l'art vulgarisateur du beau.

De la Statue et de la Peinture, traités de Leon-Battista Alberti, noble Florentin; traduits du latin en français par Claudius Popelin. Paris, A. Lévy, 1868; in-8 de 196 pages, avec 44 gravures sur bois, par Prunaire. Prix : 10 fr.

Papier vergé de fil.

Conférence sur l'anatomie des formes humaines faite au Cercle artistique le 28 décembre 1869, par le docteur S.-E. Maurin. Marseille, Ve Olive, 1868; in-8 de 14 pages.

Traité méthodique de l'aquarelle et du lavis appliqués à l'étude de la figure en général, du portrait d'après nature, du paysage, de la marine, des animaux, des fleurs et des papillons, par Goupil, élève d'Horace Vernet et Renauld. Paris, A. de Vresse. 1868; in-8 de 80 pages, avec planche.

Bibliothèque du progrès et de l'art vulgarisateur du beau.

La Miniature. Traité général renfermant les procédés pour le travail sur ivoire et sur vélin, d'après les meilleures méthodes des maîtres les plus renommés, par Renauld et Goupil. Paris, A. de Vresse, 1868; in-8 de 44 pages. Prix : 1 fr.

Bibliothèque du progrès et de l'art vulgarisateur du beau.

Programme des conditions d'admission à l'École impériale et spéciale des Beaux-Arts. Paris, J. Delalain et fils, 1869; in-12 de 8 pages. Prix : 20 c.

Nouveau règlement des études de l'École impériale et spéciale des Beaux-Arts. Paris, A. Lévy, 1868; in-8 de 32 pages.

III. — ARCHITECTURE.

Entretiens sur l'Architecture, par M. Viollet-le-Duc, architecte du gouvernement (13e et 14e entretiens). Paris, A. Morel, 1869; in-8 de 144 pages, avec figures dans le texte et 6 planches en taille-douce. Prix : 7 fr.

Istituzioni di architettura statica e idraulica di Nicola Cavalieri San Bartolo, arricchite di note ed aggiunte per l'ingegne Roberto Fernando Pisani. Fascicoli 1° e 2°. Prato, Pietrarosa, 1868; in-4° di pagine 96.

Étude des dimensions du grand temple de Pœstum, au double point de vue de l'architecture et de la métrologie, par A. Aurès, ingénieur en chef des ponts et chaussées. Paris, Baudry; Nîmes, l'auteur, 1869; in-4 de 111 pages, avec un atlas in-fol. de 7 planches doubles. Prix : 25 fr.

Étude sur l'architecture lombarde et sur les origines de l'architecture romano-byzantine, par F. de Dartein, ingénieur des ponts et chaussées. Livraisons 1 à 10. Paris, Dunod, 1868; in-4 de 96 pages.

Architecture toscane, ou Palais, Maisons et autres édifices de la Toscane, mesurés et dessinés par Granjean de Montigny et Famin, architectes. Nouvelle édition, augmentée de 24 planches des plus beaux tombeaux exécutés en Italie dans les XVe et XVIe siècles, d'après les dessins des plus célèbres architectes et sculpteurs. Paris, Delauney; in-fol., avec 133 planches. Prix : 60 fr.

Architecture romane du midi de la France, dessinée, mesurée et décrite par Henri Revoil, architecte du gouvernement. Paris, 1868; in-fol. de 31 pages.

On annonce 60 livraisons in-fol. avec planches gravées et chromolithographiées. Prix de la livraison : 14 fr.

Habitations cosmopolites. Nouveau recueil de Maisons, Constructions et Habitations pittoresques de tous les pays du monde, dessinées d'après nature ou d'après des photographies, par Victor Petit. 1re livraison. Paris, Monrocq frères, 1869; in-fol. de 10 planches.

On [illegible] 10 livraisons [illegible] de 10 planches chaque, imprimées en couleur. Prix de chaque livraison : 12 fr. 50 c.; de chaque planche : 1 fr. 25 c.; imprimées en noir, sur chine, chaque livraison : 7 fr. 50 c.; chaque planche : 75 c.

Bâtiments pittoresques. Recueil de cottages, villas, chalets, bâtiments de commerce et de basse-cour, etc., par Tronquois, architecte. Paris, J. Baudry, 1869; in-plano de 20 planches imprimées sur papier de couleur. Prix : 20 fr.

Chalets, Maisons de plaisance, Petits châteaux de tous les pays et principalement des environs de Paris, par Léon Isabey, architecte, inspecteur des bâtiments de la couronne, etc. Livraisons 1 et 2. Paris, Eug. Devienne, 1869; in-fol. de 4 planches chromolithographiées.

On [illegible] 25 [illegible] 2 [illegible] chacune. Prix de la livraison : 4 fr.

Les promenades de Paris. Bois de Boulogne. Bois de Vincennes. Parcs. Squares. Boulevards, par A. Alphand, directeur de la voie publique et des promenades de Paris. Ouvrage orné de chromolithographies et de gravures sur acier et sur bois. Paris, Rothschild, 1868; in-fol.

Paraît par livraisons. Prix de la livraison : 5 fr.; sur papier de Hollande : 10 fr.

Eu, son château, son église. Guide descriptif et historique, par M. B... Dieppe, Delevoye; Eu, Mme Allard-Leroux, 1868; in-16 de 83 pages.

Monographie du château-fort de Mauvesin (Hautes-Pyrénées), par M. Alcide Curie-Seimbres, Telmon, 1868; in-8 de 54 pages, avec gravures.

Les Salles de spectacle, par le docteur Bonafont. Paris, Hennuyer, 1868; in-8 de 11 pag.

Extrait de *la Revue britannique*, septembre 1868.

De l'entreprise générale des travaux à forfait. Nouveau mode de traiter et d'exécuter toutes les constructions, établi dans l'intérêt particulier des constructeurs, communes ou propriétaires, par M. Alfred Josselin, architecte. Troyes, Caffé, 1868; in-8 de 41 pages.

IV. — SCULPTURE.

Tree and Serpent Worship : or Illustrations of Mythology and Art in India in the first and fourth centuries after Christ, from the Sculptures of the Buddhist topes at Sanchi and Amravati; prepared under the authority of the Secretary of State for India Council; with introductory Essays and Descriptions of the Plates by James Fergusson, Esq., F.R.S., M.R.A.S. London, India Museum, Wm H. Allen and Co, 1868; gr. in-4 de XII et 247 pages, avec 99 planches photographiées ou lithographiées. Prix : 5 l. 5 s.

Du moulage en plâtre chez les anciens, par Charles-C. Perkins, correspondant de l'Académie des Beaux-Arts, etc. Paris, Hennuyer, 1869; in-8 de 15 pages.

Extrait du *Spectateur italien*.

L'Empereur Charles-Quint et sa statue à Besançon, par Auguste Castan. Besançon, Dodivers, 1868; in-8 de 39 pages.

Extrait des *Mémoires de la société d'émulation du Doubs*.

La Statue du maréchal Davoust à Auxerre. Discours prononcé par M. Larabit, sénateur, aux fêtes d'inauguration, le 28 juillet 1867. Auxerre, Gallot, 1868; in-8 de 47 pag.

Jean-Baptiste Greuze, à l'occasion de l'inauguration de sa statue à Tournus, le 30 août 1868, par Ad. Chevassus. Mâcon, Romand, 1868; in-8 de 8 pages.

En vers.

A Greuze pour l'érection de sa statue à Tournus, le 30 août 1868, par Jules Guillemin. Châlon, Sordet-Montalant, 1868; in-4 de 1 page.

En vers.

Les Tarsias de marbre du baron H. de Triqueti. Décoration de la chapelle Wolsey à Windsor, par le baron de Girardot. Nantes, Ve Mellinet, 1869; in-8 de 15 pages, avec une planche.

Notice historique sur le monument érigé par la ville de Paris, aux sources de la Seine en 1868, par M. Larribe, ancien chef de division à la préfecture de la Seine. Dijon, Rabutot, 1868; in-8 de 116 pages, avec 4 planches.

V. — PEINTURE.

Musées. Expositions.

La Peinture chez les Égyptiens, par Biéchy. Limoges, Barbou frères, 1868; in-18 de 144 pages, avec gravures.

Bibliothèque chrétienne et morale.

Chefs-d'œuvre de l'art antique. Architecture, peinture, statues, bas-reliefs, bronzes, mosaïques, vases, médailles, camées, etc., tirés principalement du Musée royal de Naples, dessinés et gravés par les principaux artistes

italiens; mis en ordre avec un texte, par François Lenormant, bibliothécaire à l'Institut, et Félix Robiou, professeur de l'Université. 1re *série :* Monuments de la vie des anciens, texte par M. Robiou. 2e *série :* Monuments de la peinture et de la sculpture, texte par M. F. Lenormant. Tomes III et IV. Paris, A. Lévy, 1868; 2 vol. in-4, avec planches.

On annonce 7 vol., publiés en 180 livraisons de 5 planches chacune, avec texte. Prix de la livraison : 1 fr. 25 c. — Voir la *Gazette des Beaux-Arts*, t. XXIV, p. 603 et 604.

Essai sur la peinture de genre dans l'antiquité, par Émile Gebhart, ancien membre de l'École française d'Athènes, professeur à la Faculté des lettres de Nancy. Paris, E. Thorin, 1869; in-8. Prix : 2 fr.

Materials for a History of oil Painting, by sir C.-L. Eastlake. London, Longmans, 1869; 2 vol. in-8.

Les Merveilles de la peinture, par Louis Viardot. 1re série. Paris, Hachette, 1868; in-18 de 33 pages, avec 20 vignettes sur bois par Paquier. Prix : 2 fr.

Bibliothèque des merveilles.

Le livre des fiancés et Lettres sur la peinture, par Octave Féré et R. Vallentin. Paris, A. de Vresse, 1868; gr. in-8 de 376 pages, avec 8 gravures sur acier hors texte, par Gervais, et un grand nombre de bois. Prix : 10 fr.

Triptique de Notre-Dame-Abbesse de Marcigny, peint sur bois au xve siècle par les moines artistes de Cluny. Étude, par l'abbé F. Cucherat. Lyon, Vingtrinier, 1868; in-8 de 14 pages.

Monographies des Vierges de Raphaël, par M. Hellis. Rouen, Boissel, 1868; in-8 de 102 pages.

Extrait du *Précis des travaux de l'Académie... de Rouen*, 1867-1868.

Explication du panorama et relation de la bataille de Solferino, par le colonel Langlois. 6e édition. Paris, P. Dupont, 1868; in-8 de 64 pages, avec une carte.

Musée des antiquités d'Angers, fondé en 1841. Inventaire, par M. Godard-Faultrier, directeur. Angers, Lachèse, 1868; in-8 de xvi et 176 pages.

Les objets anténistoriques du Musée lorrain, par Raoul Guérin, de la Société lorraine d'archéologie. Nancy, Lepage, 1868; in-8 de 26 pages, avec 3 planches.

Étude historique et critique sur le Musée de peinture de la ville de Metz, par Émile Michel. Metz, Blanc, 1868; in-8 de 49 pag.

Catalogue du Musée de Saumur. Saumur, Godet, 1868; in-8 de 97 pages, avec 8 planches.

Catalogue de l'Exposition des Beaux-Arts de la ville d'Arras en 1868. Arras, Brissy, 1868; in-16 de xvi et 123 pages.

Société des Amis des Beaux-Arts de Besançon. 4e exposition. 1868. Catalogue. Besançon. Dodivers, 1868; in-12 de 46 pages.

Exposition organisée par la ville de Flers à l'occasion du congrès de l'Association normande. 8 juillet-9 août 1868. Catalogue. Flers, Folloppe, 1868; in-18 de 33 pages. Prix : 25 c.

Livret explicatif des ouvrages de peinture, sculpture, dessin, gravure, etc., admis à l'Exposition de la Société des Amis des Arts de Lyon, fondée en 1836. 1869. 33e exposition. Lyon, Perrin, 1869; in-32 de xxxvi et 153 pages. Prix : 50 c.

Le Salon de 1868, par Raoul de Navery. Paris, Librairie centrale, 1868; in-18 de 105 pages. Prix : 3 fr. 50 c.

Explication des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, gravure et lithographie des artistes vivants, exposés au Palais des Champs-Elysées le 1er mai 1869. [87e Exposition officielle depuis l'année 1673]. Paris, Mourgues frères, 1869; in-12 de cii et 629 pages. Prix : 1 fr. 50 c.

Récompenses, pages vii-xvii; Avertissement, xviii; Liste des artistes récompensés, xix-xc; Règlement, xci-xcvi; Jury, xcvii-ci; Signes et abréviations, cii.

Peinture, nos 1-2452; — Dessins, aquarelles, pastels, miniatures, émaux, porcelaine, faïences, cartons de vitraux, 2453-3210; — Sculpture, 3211-3764; — Gravure en médailles et en pierres fines, 3765-3791; — Architecture, 3792-3884; — Gravure, 3885-4176; — Lithographie, 4177-4230; — Ouvrages exécutés dans les monuments publics, pages 619-628.

Les Beaux-Arts à Pau (Salon de 1868), par Émile Maze. Pau, Véronèse, 1868; in-8 de 65 pages.

Pendant les giboulées. Stations d'un étranger humoriste au Salon des Beaux-Arts de Pau, par M. Henry d'André. Pau, Vignancour, 1868; petit in-8 de 96 pages.

Explication des peintures figurant à l'Exposition des Beaux-Arts ouverte dans la ville de Roubaix, le 29 mars 1869. Roubaix, Lesguillon, 1869; in-12 de 87 pages. Prix : 1 fr.

Catalogue des ouvrages de peinture, sculpture et gravure d'artistes vivants, exposés à Strasbourg, du 5 au 31 juillet 1868, par la Société des Amis des Arts de Strasbourg. Strasbourg, Simon, 1868; in-16 de 31 pages. Prix : 50 c.

Description des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, gravure, miniature, dessins et pastels exposés par la Société des Amis des Arts du département de Seine-et-Oise, dans la galerie municipale de l'hôtel de ville de Versailles, le 11 octobre 1868. Versailles, Beau, 1868; in-18 de 46 pages. Prix : 50 c.

Les Merveilles de l'Exposition universelle de 1867, par Jules Mesnard. Paris, Librairie internationale, 1867-68; 2 vol. in-4, avec de nombreuses figures. Prix : 30 fr.

Études sur l'Exposition de 1867 : l'Histoire du travail, par M. Victor Dufrené. Paris, E. Lacroix, 1869, in-8 de 23 pages. Prix : 1 fr.

[illegible]
Extrait des *Études sur l'Exposition*, t. VI.

Exposition universelle de 1867, études et souvenirs. Beaux-arts, Peinture, par Henri Durant. Le Havre, Lepelletier, 1868; in-8 de 29 pages.

L'Arte italiana a Parigi nell' Esposizione universale del 1867. Ricordi di F. Dall' Ongaro. Torino e Firenze, Ermanno Loescher, 1869; in-16 de 160 pag., avec 2 gravures. Prix : 2 l.

VI. — GRAVURE.

Les Frises du Parthénon par Phidias. 22 planches reproduites par le procédé phototypie de Tessié du Motay et Maréchal, par G. Arosa et Cie. Texte par Charles Yriarte. Paris, A. Morel, 1868; in-fol. de 10 pages, plus les planches. Prix : 50 fr.

Les arts arabes, architecture, menuiserie, bronzes, plafonds, revêtements, parements, vitraux, etc., et le trait général de l'art arabe, par M. Jules Bourgoing, architecte; avec une préface de M. E. Viollet-le-Duc. Paris, A. Morel, 1869; in-fol. de 44 planches gravées sur acier et de 56 planches en chromolithographie, avec texte.

L'ouvrage aura 40 livraisons à 5 fr l'une.

Les Arts décoratifs à toutes les époques, par M. Édouard Lièvre. Ire série. Paris, A. Morel, 1868; 12 planches in-fol. Prix : 27 fr. 50 c.

L'ouvrage [illegible] 12 [illegible] planches chacun, sera publié par séries de 12 planches, dont 2 à un seul ton et 10 à plusieurs couleurs. Prix de chaque série : 27 fr. 50 c.

Nuova enciclopedia artistica, ovvero Collezioni di disegni originali, inventati e condotti da Lodovico Cadorin. Dispensa 29a. Venezia, tipografia Antonelli, 1869; in-fol. de 2 dessins et 1 feuillet de texte. Prix : 2 l. 50 c.

Description d'un fac-simile de la paix de Matteo Dei, Florentin, suivie d'une Notice sur Girolamo dalle Croci, nielliste inconnu jusqu'à ce jour, par le comte Paolo Vimercati-Sozzi, de Bergame; traduit de l'italien par Ernest Breton. Saint-Germain, Toinon, 1868; in-8 de 8 pages.

[illegible] 1868.

Gothic Album for Cabinet Makers. Designs for Gothic Furniture. Philadelphia, 1868; in-8 oblong, of Twenty-three large plates. P. 15 s.

Œuvre de Androuet Ducerceau reproduit par les procédés de l'héliogravure de Ed. Baldus. Meubles et cheminées. Paris, Eug. Devienne, 1869; in-fol. de 25 planches. Prix : 25 fr.

[illegible]

Galerie historique des portraits des comédiens de la troupe de Molière, gravés à l'eau-forte, sur des documents authentiques, par Frédéric Hillemacher; avec des détails biographiques succincts relatifs à chacun d'eux. 2e édition. Lyon, Scheuring, 1868; in-8 de x et 196 pages.

[illegible] *troupe*, par H. A. Soleirol. Paris, l'auteur, [illegible]

Sonnets et eaux-fortes. Paris, Lemerre, 1869; in-4 de 95 pages, avec 42 pl. Prix : 50 fr.

Tiré à 350 exemplaires sur papier vergé. Les planches sont détruites.

Les Charmeuses, Paysages des bois et des grèves, par André Lemoyne. Paris, F. Didot, 1868; grand in-8 de VIII et 96 pages, avec 10 eaux-fortes de Bellée, Feyen-Perrin et Leconte. Prix : 6 fr.

La Légende et les aventures héroïques, joyeuses et glorieuses d'Ulenspiegel et de Lamme Goedzak au pays de Flandre et ailleurs, par Ch. de Coster. 2e édition. Bruxelles et Paris, Lacroix, Verboeckhoven et Ce, 1869; in-4 de 480 pages, avec 32 eaux-fortes. Prix : 30 fr.

Les Songes drolatiques de Pantagruel, où sont contenues plusieurs figures de l'invention de maistre François Rabelais, avec une Introduction et des remarques par M. E. T. Paris, Tross, 1869; petit in-8 de XVIII pages et 8 feuilles de planches non paginées, signées A, B, C, D, E, F, G, G.

Les planches ont été gravées sur bois par M. J.-G. Flegel, et imprimées à Leipzig par M. W. Drugulin. Le texte liminaire a été imprimé à Lyon chez Louis Perrin. Prix, sur papier vergé : 20 fr.; sur papier Whatman : 25 fr.; sur papier de Chine : 36 fr.; sur peau de vélin : 240 fr.

Il Purgatorio e il Paradiso de Dante Alighieri, colle figure di Gustave Doré. Paris, Ha-

chette, 1868; in-fol. de 393 pages, avec 60 planches. Prix : 100 fr.

Le Purgatoire et le Paradis de Dante Alighieri avec les dessins de Gustave Doré. Traduction française de Pier-Angelo Fiorentino, accompagnée du texte italien. Paris, Hachette, 1868; in-fol. de 411 pages, avec 60 planches. Prix : 100 fr.

Chefs-d'œuvre de la gravure [sur bois] moderne, par les principaux artistes. Paris, Michel Lévy, 1868; gr. in-4 de 127 pages.

VII. — ARCHÉOLOGIE.

Antiquité. — Moyen Age. Renaissance. — Temps modernes. Monographies provinciales.

Voyage archéologique en Grèce et en Asie Mineure, fait par ordre du gouvernement français, pendant les années 1843 et 1844, et publié par Philippe Le Bas, membre de l'Institut, avec la coopération d'Eugène Landron, ingénieur civil. Livraisons 59 à 62. Paris, F. Didot, 1868; grand in-4 de 377 à 504 pages, à 2 colonnes, avec 8 planches.

On annonce 11 vol. in-4 et 1 vol. in-fol., publiés en 138 livraisons à 3 fr. 60 c.

Topographie d'Athènes, d'après le colonel Leake. Ouvrage traduit de l'anglais et mis au courant des découvertes les plus récentes, par Phocion Roque, chargé d'affaires de Grèce à Paris; précédé d'une Lettre à l'éditeur, par C. Wescher. Paris, Plon, 1869; in-18 de xx et 340 pages, avec un plan et 8 gravures sur bois. Prix : 4 fr.

Ithaque, le Péloponèse et Troie. Recherches archéologiques, par Henry Schliemann. Paris, Reinwald, 1869; in-8 de xvi et 232 pag., avec 6 planches. Prix : 5 fr.

Notes sur quelques monuments grecs du Musée départemental d'antiquités de Rouen, par A. Tougard. Rouen, Cagnard, 1868; in-8 de 12 pages.

The History of Etruria. Part 3, with an Account of the Manners and Customs, Arts and Literature of the Estruscans; translated from the German of Karl Ottfried Muller by E.-C. Hamilton Gray. London, Hatchard, 1869; posp in-8 de 330 pages. Prix : 12 s.

Handbook of Archaeology. The Traveller's Art Companion to the Museums and ancient Remains of Italy, Greece and Egypt, by Hodder M. Westropp. London, Bell and D., 1869; in-8 de 474 pages. Prix : 15 s.

Guida storica-statistica monumentale dell' Italia, compilata dopo gli ultimi avvenimenti politici, corredata da una carta d'Italia e da 24 piante topografiche delle principali città. XII^a edizione Artaria. Milano, F. Artaria, 1868; in-8 di pagine xv e 394. Prezzo, legato in piena tela, 8 lire.

Essai d'une monographie du type du Romain ancien, d'après les études faites pendant un séjour à Rome sur les sculptures antiques et sur les populations, par M. Charles Rochet. Paris, Hennuyer, 1868; in-8 de 19 pag.

Extrait des *Mémoires de la Société d'anthropologie de Paris.*

Essai de restitution d'un des boucliers daces représentés sur les bas-reliefs de la colonne Trajane, par F. de Lasteyrie. Paris, impr. Donnaud, 1869; in-8 de 8 pages.

Extrait du *Bulletin de l'Académie des inscriptions et belles-lettres*, juillet et août 1868.

Histoire des monuments mégalithiques de Roknia, près d'Hammam-Meskhoutin, par J.-R. Bourguignat. Paris, Challamel aîné, 1869; in-4 de 118 pages, avec dessins dans le texte, 1 carte, 1 plan et 9 planches. Prix : 22 fr.

Quatrième fascicule des *Souvenirs d'une exploration scientifique dans le nord de l'Afrique.*

Ruines romaines de l'Algérie, Kabylie du Djurjura, par M. Ch. de Vigneral, capitaine d'état-major. Paris, Claye, 1868; gr. in-8 de 195 pages, avec les inscriptions et 17 planches.

Notice sur quelques cimetières des temps mérovingiens et gallo-romains découverts dans la basse Alsace, par Jér.-Ans. Siffer, curé de Weyersheim. Strasbourg, Ve Berger-Levrault, 1868; in-8 de 15 pages.

Extrait du *Bulletin de la Société pour la conservation des monuments historiques de l'Alsace.*

Notice sur des antiquités mérovingiennes découvertes en 1866 à Avesnes, près Gournay-en Bray, par M. l'abbé Cochet, directeur du Musée d'Antiquités de Rouen. Evreux, Hérissey, 1868; in-8 de 24 pages.

Église de Saint-Paul à Besançon. Notice historique et archéologique, par A. Ducat, architecte. Besançon, Jacquin, 1868; in-8 de 20 pages.

Extrait des *Annales franc-comtoises*, juin 1868.

Bruges d'aujourd'hui et d'autrefois, par Claude de La Toussaint. Bruges, C. de Moor, 1868; in-12 de x et 92 pages, avec 12 gravures et 1 plan. Prix : 1 fr. 50 c.

Les pierres tombales du département de l'Eure, recueillies et dessinées par M. L.-T. Corde.

1re et 2e livraisons. Nos 1 à 18. Evreux, Blot, 1869; in-4 de 15 planches.

On annonce 25 livraisons de 8 planches avec notice et tables. On a tiré 200 exemplaires sur papier chamois et 10 sur bristol blanc, avec papier de Chine. Prix : 2 fr. et 3 fr. 50 c. la livraison.

Le Château des Monneyroux à Guéret et ses différents propriétaires, par A. Bosvieux. Guéret, Dugenest, 1868; in-8 de 15 pages, avec 1 plan.

Guide du visiteur dans l'église de l'abbaye royale de Hautecombe. Lyon, Josseran, 1868; in-12 de XIII et 62 pages, avec 1 plan.

Note concernant une statue de la sainte Vierge donnée par Nicolas Forgeot, abbé de Saint-Loup de Troyes, à l'hospice de l'Hôtel-Dieu-le-Comte (1508-1512), par l'abbé Coffinet. Troyes, Dufour-Bouquot, 1868; in-8 de 8 pages.

Papier vergé. Extrait de l'*Annuaire de l'Aube*, 1868.

De Lisieux à Pont-Audemer. Itinéraire pour les archéologues de l'Association normande, par Charles Vasseur, membre de l'Association. Caen, Leblanc-Hardel, 1868; in-8 de 65 pages, avec 14 planches.

Extrait du *Bulletin monumental*, 1868.

De quelques antiquités gauloises en Lorraine, particulièrement du briquetage de la Seille, par M. P. Morey, architecte. Nancy Ve Raybois, 1868; in-8 de 22 pages, avec 1 planche.

Extrait des *Mémoire de l'Académie de Stanislas*, 1867.

Armorial des villes, bourgs et villages de la Lorraine, du Barrois et des Trois-Evêchés (Meurthe, Meuse, Vosges, Moselle, Haute-Marne, etc.). Texte, dessin, gravure par Constant Lapaix, membre de la Société d'archéologie lorraine. Nancy, l'auteur, 1868; in-4 de 318 pages.

100 exemplaires sur papier ordinaire, 15 sur papier vergé petit format, 10 sur papier vergé grand format.

Monographie du château-fort de Mauvesin (Hautes-Pyrénées), par M. Alcide Curie-Seimbres. Tarbes, Telmon, 1868; in-8 de 44 pages, avec 1 planche.

Les Ruines de la Meuse. T. I. Prévôté de Hattonchatel et Lachaussée, par Dumont, juge à Saint-Mihiel. Nancy, Collin; Paris, Derache, 1868; in-8 de 458 pages.

Le Château de Mont-Aiguillon. Notice de M. l'abbé Boitel, illustrée de photographies, par E. Derème. Provins, Le Hériché, 1868; in-8 de 16 pages. Prix : 1 fr. 50 c.

De Normandie en Nivernais. Rapport archéologique à M. le directeur de la Société française pour la conservation des monuments, par Charles Vasseur, inspecteur de la Société française d'archéologie. Caen, Le Blanc-Hardel, 1868; in-8 de 200 pages.

Extrait du *Bulletin monumental*, publié par M. de Caumont.

Bulletin du Comité archéologique de Noyon. Comptes rendus et travaux lus aux séances. Tome III. Noyon. Andrieux, 1868; in-8 de 427 pages.

Topographie historique du vieux Paris, par feu A. Berty, continuée par Legrand, architecte topographe. Région du Louvre et des Tuileries. Tome II. Paris, impr. impériale, 1868; in-4 de XII et 323 pages, avec 40 pl.

Histoire générale de Paris.

Mémoire sur le lieu de supplice de Jeanne d'Arc, accompagné d'un plan de la place du Vieux-Marché de Rouen, d'après le Livre des Fontaines de 1525, et de la reproduction de la gravure d'Israël Sylvestre, représentant l'ancienne Fontaine de la Pucelle, par M. Ch. de Robillard de Beaurepaire. Rouen, Le Brument, 1868; in-8 de 32 pag.

Entrée de Henri II, roi de France, à Rouen, au mois d'octobre 1550; imprimé pour la première fois d'après un manuscrit de la bibliothèque de Rouen, par Louis de Merval, accompagné de notes bibliographiques et historiques par S. de Merval. Rouen, Le Brument, 1869; in-4 oblong, avec 10 gravures à l'eau-forte. Prix : 40 fr.

Publication de la *Société des bibliophiles normands*, tirée à 100 exemplaires sur papier vergé, numérotés à la presse.

Description d'un ancien plan du monastère de Saint-Gall au IXe siècle, par M.*** Traduit de l'anglais par M. A. Campion. Caen, Le Blanc-Hardel, 1868; in-8 de 48 pages, avec 1 plan.

Extrait du *Bulletin monumental*, publié à Caen par M. de Caumont.

Les gisements archéologiques des bords de la Saône, par H. de Ferry. Mâcon, Protat, 1868; gr. in-8 de 16 pages.

The old nothern runic Monuments of Scandinavia and England, now first collected deciphered by George Stephens. London, J.-R. Smith, 1869; 2 vol. in-fol.

Notice sur une mosaïque découverte au Pré-Haut, commune de Sceaux (Loiret), par M. l'abbé Cosson, membre de la Société archéologique de l'Orléanais. Orléans, Herluison, 1869; in-8 de 15 pages, avec 4 pl.

Extrait des *Mémoires de la Société archéologique de l'Orléanais*, t. XI.

L'Église cathédrale de Sienne et son trésor d'après un inventaire de 1647, traduit et annoté par Jules Labarte. Paris, Didron, 1868; in-4 de 31 pages, avec gravures.

Extrait des *Annales archéologiques*, t. XXV.

Recherches historiques et archéologiques sur les églises romanes en Touraine du VIe au XIe siècle. Texte par M. l'abbé J.-J. Bourassé et M. l'abbé C. Chevalier. Tours, Ladevèze, 1869; in-4 de 136 pages, avec 45 planches photographiées par M. de La Folly.

Mémoires de la Société archéologique de Touraine.

Funérailles du roy Henri II. Roole des parties et somme des deniers pour le faict desdictes obsèques et pompes funèbres; publié (pour la Société des Bibliophiles de Touraine) avec une Introduction, par M. le comte L. de Galembert. Paris, A. Fontaine, 1869; gr. in-8 de 81 pages. Prix : 5 fr.

Tiré à 140 exemplaires sur papier vergé teinté. On y trouve, entre autres choses, la description des peintures commandées pour cette circonstances à François Clouet, dit Jeannet, peintre et vallet de chambre du Roy.

L'Hôtel de la Montée, à Troyes, par Théophile Boutiot. Troyes, Dufour-Bouquot, 1868; in-8 de 8 pages, avec gravures.

Extrait de l'*Annuaire de l'Aube*, 1868.

Notice historique et archéologique sur les communes du canton de Verzy (Marne), par Édouard de Barthélemy. Paris, Aubry, 1868; in-8 de 156 pages, avec 1 carte.

Mémoires pour servir à l'histoire de l'abbaye royale de Saint-André-le-Haut, de Vienne, par Claude Charvet, archidiacre de La Tour, publiés pour la première fois sur le manuscrit de l'auteur, avec notices, notes, pièces justificatives, figures, blasons, etc., par M. P. Allut. Lyon, Scheuring, 1868; in-8 de XLIX et 220 pages.

Répertoire archéologique du département de l'Yonne, rédigé sous les auspices de la Société des sciences historiques et naturelles de ce département, par M. Max. Quantin. Paris, impr. imp., 1869; in-4 de III et 295 pages.

Répertoire archéologique de la France.

VIII. — NUMISMATIQUE.

Sigillographie

Recherches sur les empereurs qui ont régné dans les Gaules au IIIe siècle de l'ère chrétienne, par J. de Witte, membre de l'Institut. Paris, A. Franck, 1869; gr. in-4, avec 49 planches de médailles.

Papier vergé, 50 fr.; papier de Chine, 75 fr.

Médaille unique de Constantia, femme de Licenias, par M. J. Roman. Paris, Rollin et Feuardent, 1868; in-8 de 15 pages.

L'Art gaulois, ou les Gaulois d'après leurs médailles, par Eugène Hucher. Le Mans, Monnoyer: Paris, Morel, Didron, Rollin et Feuardent, 1868; in-4 de 67 pages à deux colonnes, avec 101 planches. Prix : 30 fr.

Recherches sur les insignes de la questure et sur les récipients monétaires, par Henri de Longpérier. Paris, Didier, 1869; in-8 de 96 pages, avec 3 planches.

Extraits de la *Revue archéologique*, corrigés augmentés et accompagnés de 3 planches.

IX. CURIOSITÉ.

Céramique. — Mobilier. — Tapisseries Armes. — Costumes. — Livres, etc.

Guide des Commissaires-priseurs et des amateurs d'objets d'art et de curiosité, par J. Brunard, artiste peintre, ancien commissaire-priseur. 3e édit., revue et augmentée. Paris, Maillet, 1869; in-18. Prix : 2 fr. 50 c.

Les Merveilles de l'art et de l'industrie. Antiquité — Moyen âge — Renaissance — Temps modernes. 1er fascicule. Livraisons 1 et 2. Paris. J. Mesnard, 1869; in-4 de 24 pages.

On annonce 48 livraisons, paraissant deux par deux le 1er et le 15 de chaque mois. Prix de la livraison : 75 c.; l'ouvrage complet, 36 fr.

Chefs-d'œuvre of the industrial Arts, by Philippe Burty, Pottery and Porcelain, Glass, Enamel metal, Goldsmith's Works, Jewellery and Tapestry. Illustraded. Edited by W. Chaffers. F.S.A. London, Chapmann and Hall, 1869; posp in-8 de 474 pages. Prix : 12 s. 6 d.

Voyez *Gazette des Beaux-Arts*, t. XXI, p. 524, 537, un article de M. Paul Mantz.

Les Arts au Moyen âge et à l'époque de la Renaissance, par Paul Lacroix. Paris, F. Didot, 1869; in-4 de IV et 530 pages, avec 17 chromolithographies par M. F. Kellerhoven et 400 gravures sur bois. Prix : 25 fr.

—— 2e édition, revue. Paris, F. Didot, 1869; in-4 de IV et 552 pages, avec 19 chromolithographies et 400 bois.

Voyez dans la *Chronique des Arts* du 24 avril 1869 un article de M. Aug. Dalligny, et dans la *Gazette des Beaux-Arts*, t. XXV, p. 542-547, un article de M. É. Galichon.

Les Merveilles de la céramique, ou l'Art de façonner et de décorer les vases en terre cuite, faïence, grès et porcelaine, depuis les temps antiques jusqu'à nos jours, par A. Jacquemart. 2e édition. 1re partie. Orient. Paris, Hachette, 1868; in-18 de 319 pages, avec 53 vignettes sur bois par H. Catenacci. Prix : 2 fr.

Bibliothèque des merveilles.

Voir la *Gazette des Beaux-Arts*, t. XXI, p. 500, XXII, pages 81, 82, et XXIV, page 66, et la *Chronique des Arts* du 12 janvier 1868, page 5.

Guide de l'amateur de porcelaines et de poteries, ou Collection complète des marques de fabriques de porcelaines et de poteries de l'Europe et de l'Asie, par J.-G. Théodore Graesse. 2e édition, revue, corrigée et considérablement augmentée. Paris, A. Franck, 1868; gr. in-8. Prix : 4 fr.

Histoire de la Céramique en planches phototypiques inaltérables, avec texte explicatif, par Auguste Demmin. L'Asie, l'Amérique, l'Afrique, l'Europe, par ordre chronologique. Poteries opaques (faïences, etc.) et Kaoliniques (porcelaines), peintures sur lave, émaux sur métaux, vitraux et verreries, mosaïques. Livraisons 1 à 4. Paris, Ve J. Renouard, 1868; in-fol. de 5 pages, avec 8 planches.

Notes on Venetian Ceramics, by William Richard Drake. London, 1869; in-8 de 74 pag. Prix : 4 s.

Histoire de la faïence populaire de Rouen, précédée d'un Index synchronique mettant en regard les faits correspondants de l'histoire des autres fabriques et suivie d'un Catalogue descriptif des pièces datées, classées chronologiquement. Ouvrage posthume de M. André Pottier, conservateur de la bibliothèque publique et du Musée céramique de Rouen, directeur du Musée départemental d'antiquités, etc., publié par les soins de MM. l'abbé Colas, conservateur du Musée céramique; Gustave Gouellain et Raymond Bordeaux. 1re partie. Rouen, Le Brument, 1868; grand in-4, avec planches imprimées en couleur par M. Silbermann de Strasbourg, d'après les dessins de Mlle Émile Pottier. Prix de l'ouvrage complet : 60 fr.

Papiers Vergés. Voir la *Gazette des Beaux-Arts*, 2e période, t. I, pages 90-101.

Les anciennes faïences populaires de Rouen, par J.-A. de Lérue. Rouen, Cagniard, 1868; in-8 de 16 pages.

Extrait de la *Revue de Normandie*, mars 1868.

Les Brocs à cidre en faïence de Rouen. Étude de céramique normande, par Raymond Bordeaux. Rouen, Le Brument, 1869; gr. in-4 de 56 pages, avec 4 planches en couleur. Prix : 12 fr.

Tiré à 250 exemplaires, dont 50 sur papier vergé [illegible] à la presse.

Dictionnaire du Mobilier français de l'époque carlovingienne à la Renaissance, par M. Viollet-le-Duc, architecte du gouvernement, inspecteur général des édifices diocésains. Tome II. 1er fascicule. Ustensiles. Paris, A. Morel, 1869; in-8 de v et 166 pages, avec 117 grav. dans le texte, 3 grav. sur acier et 2 chromolithographies. Prix : 15 fr. 75 c.

On annonce 4 vol. en tout.

Cabinet Maker's Album of Furniture, comprising a Collection of Designs for the new est and most elegant styles of Furniture. Philadelphia and London, 1868; in-4 oblong de 48 planches. Prix : 20 s.

Notice sur les confessionnaux, par M. l'abbé Barraud, membre de l'Institut des provinces. Caen, Le Blanc-Hardel, 1869; in-8 de 84 pages.

Extrait du *Bulletin monumental*, publié par M. de Caumont.

Notice historique sur les manufactures impériales de tapisseries des Gobelins et des tapis de la Savonnerie. Paris, 1869; in-8 de 62 pages.

Les jeux des anciens, leur description, leur origine, leurs rapports avec la religion, l'histoire, les arts et les mœurs, par M. L. Becq de Fouquières. Ouvrage accompagné de gravures sur bois, d'après l'antique, dessinées et gravées par M. Léon Le Maire. Paris, Reinwald, 1868; in-8 de VIII et 400 pages.

On a tiré 50 exemplaires numérotés sur papier de Hollande, au prix de 25 fr.

Les Décors, les Costumes et la mise en scène au XVIIe siècle, par Ludovic Celler. Paris, Liepmannssohn et Dufour, 1869; in-12 de 164 pages.

Tiré à 260 exemplaires sur papier vergé et 12 exemplaires sur papier de Chine. Prix : 6 fr. et 15 fr.

Notice sur quatre colliers et plusieurs autres objets gallo-romains trouvés dans la commune de Saint-Viatre, par M. L. de Buzonnière, membre de la Société archéologique de l'Orléanais. Orléans, Jacob, 1868; in-18 de 13 pages.

Extrait des *Mémoires de la Société archéologique d'Orléans*, t. X.

Guide des amateurs d'armes et armures anciennes, par ordre chronologique, depuis les temps les plus reculés jusqu'à nos jours, par Auguste Demmin. Paris, Ve J. Renouard,

1869; in-18 de 632 pages, avec 1,700 gravure et 200 monogrammes. Prix : 16 fr.

Le Cabinet des manuscrits de la Bibliothèque impériale. Étude sur la formation de ce dépôt, comprenant l'élément d'une histoire de la calligraphie, de la miniature, de la reliure et du commerce des livres à Paris, avant l'invention de l'imprimerie, par Léopold Delisle, membre de l'Institut, bibliothécaire au département des manuscrits de la Bibliothèque impériale. Tome I. Paris, impr. imp., 1868; in-4 de XXIV et 577 pages.

Histoire générale de Paris.

Description du livre d'heures du cardinal Albert de Brandebourg (archevêque de Mayence, né en 1490, mort en 1545), ayant appartenu depuis à la maison Schœnborn, par A. Bachelin. Paris, Bachelin-Deflorenne, 1868; gr. in-8 de 47 pages.

Études sur la reliure des livres et sur les collections de quelques bibliophiles célèbres, par M. Brunet. Bordeaux, Gounouilhou, 1868; in-8 de 54 pages.

La Typographie et les arts qui s'y rattachent par l'abbé H. Boufastigue. Toulouse, Hébrail, Durand et Cᵉ, 1868; in-8 de 96 pages.

Esquisses poétiques, par Émile Diaz de La Peña, accompagnées de deux paysages de l'auteur et de son portrait d'après un médaillon de Barye. Paris, Alcan-Lévy, 1869; in-8 de 162 pages, avec 3 planches.

X. — BIOGRAPHIES.

Notes et documents inédits sur les peintres de l'école de Tours, au XIVᵉ et au XVᵉ siècle. par M. C.-L. Grandmaison, archiviste d'Indre-et-Loire, correspondant du ministère de l'instruction publique, vice-président de la Société archéologique de Touraine. Paris, impr. imp., 1868; in-8 de 30 pages.

Alberti (Leon-Battista), par Claudius Popelin. Paris, Claye, 1868; gr. in-8 de 25 pages.

A paru dans la *Gazette des Beaux-Arts*, t. XXV, pages 403-421.

Notice ayant trait à Arnould de Vuez, peintre historique et magistrat de Lille, par Ach. Delobel. Lille, Mᵐᵉ Bayard, 1868; in-16 de 7 pages. Prix : 25 c.

Notice historique sur Jean Cousin, par Edouard Deligant, avocat. Sens, Duchemin, 1868; in-8 de 28 pages.

Extrait du *Bulletin de la Société archéologique de Sens*, t. X.

L'Œuvre et la vie d'Eugène Delacroix... Voir plus haut à l'ESTHÉTIQUE : L'Art romantique.

M. Victor Delamare, artiste peintre, par Jules Hédou. Rouen, E. Cagniard, 1868; petit in-8 de 16 pages.

Extrait de la *Revue de Normandie*, juillet 1868. Tiré à 100 exemplaires. Ne se vend pas.

M. François Delessert. Lettre de M. Guizot insérée dans le *Journal des Débats* du 8 novembre 1868. Paris, Cosse et Dumaine, 1869; in-8 de 15 pages.

Notice sur les œuvres de R.-P. François Derand, architecte lorrain, par M. P. Morey, architecte. Nancy, Vᵉ Raybois, 1868; in-8 de 19 pages.

Extrait des *Mémoires de l'Académie de Stanislas*, 1867.

Didron aîné. Notice biographique, par le baron F. de Guilhermy. Paris, Didron, 1868; in-4 de 23 pages, avec un portrait.

Notice sur J.-A.-M. Duclaux, peintre, sa Vie et ses Œuvres, par Paul Eymard. Lyon, Pitrat aîné, 1869; gr. in-8 de 40 pages.

Géricault, étude biographique et critique, avec le Catalogue raisonné de l'œuvre du maître, par Charles Clément. 2ᵉ édition. Paris, Didier, 1869; in-18 de 430 pages.

Ce travail a paru d'abord dans la *Gazette des Beaux-Arts*, t. XX, XXI, XXII et XXIII. La 1ʳᵉ édition a été annoncée t. XXIV, page 608.

Notice sur Girolamo dalle Croci...

Voyez plus haut, à la GRAVURE : Description d'un fac-simile...

Institut impérial de France. Éloge de M. Hittorff, par M. Beulé, secrétaire perpétuel, prononcé dans la séance de l'Académie des beaux-arts le 12 décembre 1868. Paris, F. Didot, 1868; in-4 de 24 pages.

Early Works of sir Edwin Landreer; a brief Sketch of the life of the artist, illustrated by photographs of sixteen of his most popular Works, With a complete list of his exhibited pictures. London, Bell and D., 1868; in-4 de 88 pages. Prix : 31 s. 6 d.

Institut impérial de France. Académie des Inscriptions et Belles-Lettres. Notice historique sur la vie et les travaux de M. le duc d'Albert de Luynes, membre de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres, par M. Guigniaut, secrétaire perpétuel; lue dans la séance publique annuelle du 20 novembre 1868. Paris, F. Didot; in-4 de 43 pages.

Voir *Gazette des Beaux-Arts*, t. XV, page 563.

Marin, le Saint Architecte, par Bharthélemy Escudé, entrepreneur de travaux de bâtisses. Bordeaux, l'auteur, 1868; in-8 de 39 pages.

Palissy et son biographe. Réponse à M. Athanase Coquerel fils, par Louis Audiat. Paris, Douniol, 1869; in-4 de 48 pages.

The Life and Labours of George Petrie, in Art and Archæologie, by William Stokes. London, Longmans, 1869; in-8 de 456 pages. Prix : 12 s. 6 d.

Phidias, drame antique, par M. Beulé, membre de l'Institut. 2e édition. Paris, Didier, 1868; in-18 de IV et 332 pages. Prix : 3 fr. 50 c.

Nicolas Poussin. Étude biographique, par L. Poillon. Lille, Lefort; Paris, Mollie, 1868; in-8 de 142 pages, avec grav.

Léonard de Vinci. Conférence de M. Charles Blanc à la Société archéologique d'Eure-et-Loir. Compte rendu par E. Porson. Chartres, Garnier, 1869; in-8 de 12 pages.

Papier vergé. — Extrait du *Journal de Chartres*.

Histoire de Léonard de Vinci, par Arsène Houssaye. Paris, Didier, 1869; in-8 de 492 pages, avec un portrait gravé par M. Laguillermie. Prix : 7 fr. 50 c.

Voici la Dédicace de ce volume : « A Émilien « de Nieuwerkerke, auteur de la *Statue éques-« tre de Guillaume le Taciturne*, ce livre est « dédié par son ami Arsène Houssaye. »

Léonard de Vinci, par Frédéric Kœnig. Tours, Mame, 1869; in-8 de 190 pages, avec grav.

Bibliothèque de la jeunesse chrétienne.

XI. — PHOTOGRAPHIE.

Un mot sur la Photographie, dédié à M. Saint-Edme, fondateur-directeur de la photographie des enfants de France, à Paris, par Louis Gerdebat. Amiens, Lambert-Caron, 1869; in-12 de 11 pages.

O. Buchler. Atelier und Apparat des Photographen. Weimar, Voigt, 1869; gr. in-8 mit einem Atlas in-4. Prix : 3 th.

Photographie au charbon; recueil pratique de divers procédés de tirage des épreuves positives formées de substances inaltérables. Procédés Swan, Marion, Jeanrenaud et autres, par M. Léon Vidal, Paris, Leiber, 1869; in-18 de 167 pages. Prix : 2 fr. 50 c.

Encyclopédie photographique.

Solution générale du problème de la photographie des couleurs, par Charles Cros. Paris, Gauthier-Villars, 1869; in-8 de 12 p. Prix : 1 fr.

Extrait du journal *Les Mondes*, 25 février 1869.

Émaux photographiques. Traité pratique, secrets, tours de main, formules, palette complète, etc., du photographe-émailleur, par Geymet et Alker. Paris, Leiber, 1868; in-12 de 131 pages. Prix : 4 fr.

Masterpieces of english Art, with Sketches of some of the most celebrated of the deceased Painters of the english School, from the time of Hogarth to the present day; by W. Cosmo Monkhouse. London, Bell and D., 1868; in-4 de 170 pages, avec 26 photographies. Prix : 42 s.

XII. — PÉRIODIQUES NOUVEAUX

parus dans le semestre.

L'Arte in Italia, rivista mensile di Belle Arti, diretta da Carlo-Felice Biscarra e Luigi Rocca, colla collaborazione di molti artisti e letterati italiani. 1re livraison. Paris, Pédone-Lauriel, 1869; in-4 de 2 feuilles, avec 3 planches et gravures sur bois dans le texte.

15 fr. par an, pour la France.

Bulletin de la commission des antiquités de la Seine-Inférieure. Année 1869. Tome I. 1re livraison. Rouen, Boissel, 1869; in-8 de 175 pages.

The Chromolithograph, a Journal of Art decoration and the accomplishments. Vol. I. London, Zern, 1869; in-4. Prix : 21 s.

Le Globe artistique, littéraire et scientifique. Tribune libre, Moniteur de la Société des sculpteurs-éditeurs. 1re année. N° 1, 1er janvier 1869; in-4 de 8 pages à 3 colonnes.

Hebdomadaire. Un an. Paris : 10 fr.; départements : 12 fr.; un numéro : 25 c.

Revue internationale de l'Art et de la Curiosité, publiée sous la direction de M. Ernest Feydeau. 1re année. N° 1. 15 janvier 1869; gr. in-8 de 88 pages.

Paraît le 15 de chaque mois. Paris, un an : 24 fr.; départements : 30 fr.

Rivista Sicula di Scienze, Letteratura ed Arti. Gennaio, Febbraio e Marzo. Paris, Pédone-Lauriel, 1869; in-8.

27 fr. par an pour la France.

PAUL CHÉRON.

TABLE DES MATIÈRES

JANVIER, FÉVRIER, MARS, AVRIL, MAI, JUIN 1869

ONZIÈME ANNÉE. — TOME PREMIER. — DEUXIÈME PÉRIODE

TEXTE

1er JANVIER. — PREMIÈRE LIVRAISON.

		Pages.
W. Bürger	Nouvelles études sur la galerie Suermondt, a Aix-la-Chapelle	5
Léon Arbaud	Mademoiselle Godefroid	38
Paul Mantz	Sonnets et eaux-fortes	53
Victor Luzarche	Un coffret a bijoux de Marie Stuart	61
Ed. et J. de Goncourt	Eisen	65
Éd. de Beaumont	État de dépenses de la maison de don Philippe d'Autriche (1549-1551)	84
André Pottier	La faïence de Rouen au XVIIe siècle	90

1er FÉVRIER. — DEUXIÈME LIVRAISON.

Charles Blanc	La galerie Delessert (1er article)	105
A. Lecoy de la Marche	Académie de France a Rome, d'après la correspondance de ses directeurs (1er article)	128
De Triqueti	Un tableau de Michel-Ange dans la galerie nationale de Londres	157
W. Bürger	Nouvelles études sur la galerie Suermondt (2e article)	162

Pages.

René Ménard..... Les peintures de M. Robert Fleury au nouveau palais du tribunal de commerce..... 188
Georges Lafenestre..... Les charmeuses, par André Lemoyne. — Eaux-fortes de MM. de Bellée, Feyen-Perrin et Leconte..... 195
Prosper Bailly..... Les écoles de dessin a Paris..... 197

1er MARS. — TROISIÈME LIVRAISON.

Charles Blanc..... Galerie Delessert (2e et dernier article)..... 201
Alfred Michiels..... Génie de Rubens (1er article)..... 223
Henri Delaborde..... Notice sur deux estampes de 1406 et les commencements de la gravure en criblé..... 238
M. ***..... Les collectionneurs de l'ancienne France (1er article)..... 254
Champfleury..... Lettre a M. Mérimée sur la caricature antique..... 269
Henri Vienne..... Nicolas Lafrensen..... 280
Léon Lagrange..... Catalogue de l'oeuvre sculpté, peint, dessiné et gravé de Bernard Toro..... 289

1er AVRIL. — QUATRIÈME LIVRAISON.

Philippe Burty..... Paul Huet..... 297
M. ***..... Les collectionneurs de l'ancienne France (2e et dernier article)..... 316
Alfred Michiels..... Génie de Rubens (2e et dernier article)..... 331
A. Lecoy de la Marche.. L'Académie de France a Rome, d'après la correspondance de ses directeurs. — Lettres de la Teulière (2e article)..... 344
Eugène Müntz..... Holbein, d'après ses derniers historiens (1er article). 366
De Saint-Non..... Boudoir de la Duthé..... 390

1er MAI. — CINQUIÈME LIVRAISON.

J.-J. Guiffrey..... L'hotel de Soubise. Les bâtiments, les tableaux, le musée (1er article)..... 393
Philippe Burty..... Exposition de la Société des Amis des arts de Bordeaux..... 417
Eugène Müntz..... Holbein, d'après ses derniers historiens (2e et dernier article)..... 425

Pages.

Florian Pharaon..... La peinture et la sculpture chez les musulmans..... 442
J. Grangedor..... Les derniers progrès de la photographie..... 447
A. Lecoy de la Marche... L'Académie de France a Rome, d'après la correspondance de ses directeurs (3e article)..... 462
Philippe Burty..... La collection du Lau..... 474
René Ménard..... La galerie Koucheleff..... 479
Philippe Burty..... Histoire d'Apelles, de M. Henry Houssaye..... 485

1er JUIN. — SIXIÈME LIVRAISON.

Paul Mantz..... Salon de 1869 (1er article)..... 489
Leon Arbaud..... Mademoiselle Godefroid..... 512
Georges Duplessis..... Michel de Marolles, abbé de Villeloin, amateur d'estampes..... 523
J. Grangedor..... Les derniers progrès de la photographie (2e et dernier article.)..... 533
J.-J. Guiffrey..... L'hôtel de Soubise. Les bâtiments, les tableaux, le musée (2e et dernier article.)..... 543
René Ménard..... Cercle de l'union artistique..... 552
Louis Viardot..... Quelques notes sur la peinture et la sculpture chez les musulmans..... 556
Natalis Rondot..... L'école Stroganoff a Moscou..... 560
W..... Correspondance de Londres..... 563
Paul Chéron..... Bibliographie des ouvrages publiés en France et a l'étranger sur les beaux-arts et la curiosité, pendant le premier semestre de l'année 1869..... 566

GRAVURES

1er JANVIER. — PREMIÈRE LIVRAISON.

Pages.

Encadrement tiré du *Livre d'heures* de Maximilien, illustré par A. Durer. Le vielleur est d'après un dessin d'A. Durer, de la collection de M. Suermondt. Dessin de M. Rousseau, gravure de M. Boetzel..... 5

L'homme à l'œillet, d'après un tableau de Van Eyck. Gravure au burin par M. Gaillard. Galerie de M. Suermondt. Gravure tirée hors texte..... 6

Portrait d'homme, par Holbein. Dessin de M. Rousseau, gravure de M. Sotain. Galerie de M. Suermondt..... 17

Volet de triptyque, par Théodor de Keyser. Dessin de M. Gilbert, gravure de M. Chapon. Galerie de M. Suermondt..... 27

Second volet de triptyque, par Théodor de Keyser. Dessin de M. Gilbert, gravure de M. Chapon. Galerie de M. Suermondt..... 29

Six marques de peintres..... 24 à 35

Buffles, d'après une estampe de Pierre de Laer..... 37

Lettre U du XVIe siècle, école française..... 38

Lettre I du XVIe siècle, école française..... 53

Silence et nuit des bois, eau-forte de M. Hédouin. Gravure tirée hors texte..... 54

Sur la Montagne, d'après un tableau de M. Jundt. Dessin de M. Jundt, gravure de M. Boetzel..... 60

Armoiries et devise de Marie Stuart, placées sur la face supérieure d'un coffret ayant appartenu à cette reine. Dessin de M. Montalan, gravure de Mlle Flameng..... 61

Coffret de Marie Stuart. Dessin de M. Montalan, gravure de M. Midderigh. Collection de M. Luzarche..... 62

Autre face du Coffret de Marie Stuart. Dessin et gravure par les mêmes..... 63

Bijou du XVIe siècle. Dessin de M. Montalan, gravure de M. Midderigh..... 64

Cartouche dessiné par Eisen pour un livre de Dorat..... 65

Cul-de-lampe, dessiné par Eisen pour les Contes de La Fontaine..... 83

Dague du XVIe siècle. Dessin de M. Bocourt, gravure de M. Sotain..... 84

Épée du XVIe siècle. Dessin et gravure par les mêmes..... 89

Sucrière à poudre de Rouen..... 90

Plateau à broderie de Rouen. Dessin de M. Montalan, gravure de M. Sotain..... 92

Pot à cidre. Dessin et gravure par les mêmes..... 93

Plateau de Rouen. Dessin et gravure par les mêmes..... 95

Trois décors de faïence rouennaise..... 97

Cul-de-lampe, tiré d'un plat de Rouen..... 104

1er FÉVRIER. — DEUXIÈME LIVRAISON.

Pages.

Frontispice, tiré d'un tableau de Berghem, de la galerie Delessert. Dessin de M. Pirodon, gravure de M. Comte..... 105
Vierge de la maison d'Orléans, par Raphaël. Dessin de M. Gaillard, gravure de M. Hotelin. Tableau de la galerie Delessert..... 109
Le Musico hollandais, peinture d'Adrien Ostade. Eau-forte de M. Gilbert, tirée hors texte. Tableau de la galerie Delessert..... 110
Jeune femme et cavalier, par Terburg. Dessin de M. Gilbert, gravure de M. Chapon. Tableau de la galerie Delessert..... 113
Portrait de Wille par Greuze. Dessin de M. Gilbert, gravure de M. Robert. Tableau de la galerie Delessert..... 117
Vaches au bord de la rivière, par Cuyp. Eau-forte de M. Bracquemond. Gravure tirée hors texte. Tableau de la galerie Delessert..... 118
La Forêt, par Hobbema. Dessin de M. Pirodon, gravure de M. Comte. Tableau de la galerie Delessert..... 121
L'Habitation rustique, d'Isaac Ostade, gravée par M. Bracquemond. Gravure tirée hors texte. Tableau de la galerie Delessert..... 122
Cul-de-lampe, tiré d'un tableau de Wouwermans, de la galerie Delessert. Dessin de M. Gilbert, gravure de M. Boetzel..... 127
Lettre L, tirée d'un manuscrit français du XVIe siècle..... 128
Cul-de-lampe d'après un groupe du bassin de Neptune à Versailles..... 156
Tête de Romaine, par Michel-Ange. Dessin de la galerie de Florence..... 157
Cottage, par Vermeer de Delft. Dessin de M. Bocourt, gravure de M. Guillaume. Tableau de la galerie de M. Suermondt..... 162
La Vieille Hille Bobbe, par Frans Hals. Eau-forte de M. Flameng. Gravure tirée hors texte. Tableau de la galerie de M. Suermondt..... 162
Le Paysage aux chasseurs, par van der Neer? Dessin de M. Pirodon, gravure de M. Comte. Tableau de la galerie de M. Suermondt..... 181
Mer houleuse, par Ruisdael. Eau-forte de M. Flameng. Gravure tirée hors texte. Tableau de la galerie de M. Suermondt..... 182
Vingt-trois marques et signatures de peintres..... 163 à 186
Lettre O, tirée d'un livre italien du XVe siècle..... 188
Cul-de-lampe d'après une gravure du XVIe siècle..... 194
Lettre P, tirée d'un livre français du XVIe siècle..... 195
Paysage normand, par M. de Bellée. Gravure tirée hors texte..... 195
Lettre P, tirée d'un livre italien du XVe siècle..... 197
Gravure du Laocoon..... 200

1er MARS. — TROISIÈME LIVRAISON.

Tête de page, tirée d'un paysage de Jean Both. Dessin de M. Bocourt, gravure de M. Boetzel. Tableau de la galerie Delessert..... 201

Pages.

Intérieur de chambre, par Pieter de Hooch. Eau-forte de M. Courtry. Gravure tirée hors texte. Tableau de la galerie Delessert..... 202
Marché au poisson, par Téniers. Eau-forte de M. Hédouin. Gravure tirée hors texte. Tableau de la galerie Delessert..... 210
Les amateurs de peinture, par M. Meissonier. Eau-forte par M. Flameng. Gravure tirée hors texte. Tableau de la galerie Delessert..... 214
Marguerite de Navarre et François Ier, par Bonington. Eau-forte de M. Flameng. Gravure tirée hors texte. Tableau de la galerie Delessert..... 218
Samson tournant la meule, par Decamps. Dessin de M. Bocourt, gravure de M. Sotain. Dessin de la galerie Delessert..... 221
Armoiries de Pierre-Paul Rubens..... 223
Lettre L, tirée d'un manuscrit du xve siècle..... 238
Portement de croix. Gravure en criblé de 1406, reproduite en fac-simile par M. Pilinski..... 245
Sainte Face. Gravure en criblé de 1406, reproduite en fac-simile par M. Pilinski. 247
Cul-de-lampe, tiré d'un manuscrit du xve siècle..... 253
Coupe de Gubbio, dessinée par M. Jacquemart. Musée du Louvre..... 254
Bassin de Bernard Palissy. Collection Fountaine..... 268
Bronze du Cabinet des médailles..... 269
Combat de Pygmée contre un coq. Lampe en terre cuite..... 271
Bronze du Cabinet des médailles..... 272
Anse de lampe, tirée des portefeuilles de Muret..... 275
Musicien jouant de la double flûte. Terre cuite du cabinet Évans..... 276
Acteur comique. Terre cuite du Cabinet des médailles..... 277
Manche de couteau en bronze. Collection Charvet..... 278
Frise d'une amphore de la collection du prince Napoléon..... 279
Jeune fille, pastel de Carle Vanloo. Collection de M. P. Hédouin..... 280
Cul-de-lampe dans le goût Louis XVI..... 288
Lettre C, composée par Ducerceau..... 289
Porte de l'hôtel d'Arlatan-Lauris, à Aix, par Toro. Dessin de M. Montalan, gravure de Mlle Boetzel..... 294
Cul-de-lampe, tiré de la galerie d'Apollon, au Louvre..... 296

1er AVRIL. — QUATRIÈME LIVRAISON.

Encadrement de page d'après un dessin de Jean d'Udine. Dessin de M. Errard, gravure de M. Guillaume..... 297
L'Inondation de Saint-Cloud; tableau de Paul Huet, dessiné par M. Pirodon, gravé par M. Comte. Tableau du Musée du Luxembourg..... 313
Portrait de Jehan Foucquet d'après un émail du Louvre. Dessin de M. Jules Jacquemart, gravure de M. Boetzel..... 316
Vierge dite de la maison d'Orléans, par Raphaël. Gravure par M. Gaillard, d'après un tableau de la galerie Delessert..... 322
Étude pour un saint Michel; dessin de Lippi. Dessin de M. Bocourt, gravure de M. Sotain..... 330

Pages.
Cartouche, tiré d'une estampe du XVIIe siècle..... 331
Cartouche tiré de la galerie d'Apollon, au Louvre..... 344
Portrait de vieillard, par Holbein. Dessin de M. Bocourt, gravure de M. Sotain. Tableau de la collection Pourtalès..... 366
Élisabeth Schmidt, tableau de Holbein. Musée de Bâle..... 375
Deux lansquenets soutenant un écusson, par Holbein. Dessin du Musée de Berlin. 377
Christ en croix, par Holbein. Dessin du Musée de Bâle..... 379
Triomphe de la Richesse, dessin de Holbein. Musée du Louvre..... 381
Volet de l'orgue de la cathédrale de Bâle, par Holbein..... 384
Second volet de l'orgue de la cathédrale de Bâle, par Holbein..... 385
Cartouche dans le goût du XVIIIe siècle..... 390
Panneau du boudoir de la Duthé. Gravure de M. Gaucherel, tirée hors texte. Collection de M. Double..... 390
Autre panneau du boudoir de la Duthé. Dessin de M. Gaucherel, gravure de Mlle Hélène Boetzel..... 391
Cul-de-lampe tiré d'un livre de Dorat..... 392

1er MAI. — CINQUIÈME LIVRAISON.

Encadrement de page, XVIIIe siècle. Dessin de M. E. G., gravure de M. Boetzel. 393
Décor d'une faïence de Rennes, XVIIIe siècle. Dessin de M. Jacquemart, gravure de M. Boetzel..... 416
Lettre L, de l'école française du XVIe siècle..... 417
Marais de Lacanau, d'après un tableau de M. Léonce Chabry. Eau-forte de M. Léonce Chabry. Gravure tirée hors texte..... 420
Lettre L, de l'école française du XVIe siècle..... 425
L'archevêque Warham de Canterbury, par Holbein. Dessin de Windsor Castle... 429
Henri VIII et son père, par Holbein. Gravure d'après un carton appartenant au duc de Devonshire..... 433
Pendule de Henri VIII, composée par Holbein. Dessin du British-Museum..... 437
Fourreau de poignard, dessiné par Holbein. Dessin du Musée de Bâle..... 439
Chapiteau arabe..... 442
Entrelacs tiré d'un manuscrit arabe..... 446
Lettre T, de l'école française du XVIe siècle..... 447
Bassin émaillé par Pierre Raymond; de la collection Pourtalès. Gravure tirée hors texte, par le procédé photoglyptique de M. Goupil..... 460
Lettre J, de l'école française du XVIe siècle..... 462
Polyphème, d'après un dessin de Primatice..... 473
Lettre L, dessinée par Jean Cousin..... 474
Troupeau s'abreuvant à une mare, par Jules Dupré. Tableau de la collection de M. du Lau..... 477
Lettre P, de l'école française du XVIe siècle..... 479
Lettre L, de l'école française du XVIe siècle..... 485

1er JUIN. — SIXIÈME LIVRAISON.

Pages.

Encadrement de page, tiré d'un manuscrit italien ayant appartenu à Mathias Corvin, xve siècle. Manuscrit de la Bibliothèque impériale. Dessin de M. Montalan, gravure de M. Midderigh..... 489
L'Assomption, peinture de M. Bonnat, pour une chapelle de la Vierge, dans l'église Saint-André de Bayonne. Dessin de M. Bocourt, gravure de M. Sotain..... 497
Souvenir de Ville-d'Avray, par M. Corot. Dessin de M. Pirodon, gravure de M. Comte..... 507
Côte de Sorrente, par M. de Curzon. Dessin de M. Pirodon, gravure de M. Comte. 509
Intérieur d'une boutique de charcutier, par M. Servin. Eau-forte de M. Servin. Gravure tirée hors texte..... 510
Lettre N, tirée d'un livre français du xvie siècle..... 512
Saint-Sébastien, gravure de Battista del Porto, dit le Maître à l'oiseau. xve siècle. Dessin de M. Bocourt, gravure de M. Sotain..... 523
Saint Georges, gravure de Martin Schöngauer. Dessin de M. Loizelet, gravure de M. Pinaud..... 532
Lettre P, tirée d'un livre français du xvie siècle..... 533
Les Moutons, peinture de M. Charles Jacque, reproduite et tirée par le procédé photoglyptique de MM. Goupil et Ce..... 540
Paysage d'hiver, photographié d'après nature par M. Harrison, reproduit et tiré par le procédé photoglyptique de MM. Goupil et Ce..... 542
Cartouche. Dessin par Eisen, pour un livre de Dorat..... 543
La Danse champêtre, tirée d'un tableau de Watteau..... 551
Le Capitan, d'après un dessin de M. Maurice Sand. Dessin de M. Flameng, gravure de M. Pannemaker..... 552
Vase siculo-mauresque du musée de Sèvres..... 556
Plat et faïence hispano-mauresque..... 559
Cul-de-lampe, tiré d'une estampe de Voieriot..... 562

FIN DU TOME PREMIER DE LA DEUXIÈME PÉRIODE.

Le Directeur : ÉMILE GALICHON.

PARIS. — J. CLAYE, IMPRIMEUR, 7, RUE SAINT-BENOÎT. — 618.

N
2
G3
per.2
t.1

Gazette des beaux-arts

PLEASE DO NOT REMOVE
CARDS OR SLIPS FROM THIS POCKET

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY